Shelleys "The Cenci",

Analyse, Quellen

und innerer Zusammenhang mit des Dichters Ideen.

Inaugural-Dissertation,

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Wilhelm Wagner,

Lehramtsassessor

aus Babenhausen i. H., z. Z. in Alsfeld.

Rostock.

Carl Hinstorffs Buchdruckerei.

1903.

Referent: Herr Prof. Dr. Lindner.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit

gewidmet!

Literatur.

The Works of P. B. Shelley in Verse and Prose, ed by H. B. Forman. 8 Bände. London 1880.

The Poetical Works of P. B. Shelley, ed. by Mrs. Shelley. 4 Bände. London 1839.

Shelley's Letters from Abroad, Translations and Fragments, ed. by Mrs. Shelley. London 1854.

Th. Medwin, The Life of P. B. Shelley. 2 Bände. London 1847.

Jeff. Hogg, The Life of P. B. Shelley. 2 Bände. London 1858.

R. Garnett, Relics of Shelley. London 1862.

Lady Shelley, Shelley Memorials. 3. Ausg. London 1875.

Smith, Shelley, A Critical Biography. Edinb. 1878.

H. Druskowitz, P. B. Shelley. Berlin 1884.

Jeaffreson, The Real Shelley. London 1885.

J. Todhunter, A Study on Shelley. London 1880.

Thomson, Notes on the Structure of Shelley's "Prometheus Unbound" in: The Athenaeum 1881. II. 370, 400, 464.

Publications of the Shelley Society 1886—1892.

E. Dowden, The Life of P. B. Shelley. 2 Bände. London 1887.

H. Richter, P. B. Shelley. Weimar 1898.

R. Ackermann, Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelley's poetischen Werken. Leipzig 1890, Münchener Beiträge Heft II.

R. Ackermann, Studien über Shelley's" Prometheus Unbound". Engl. Studien. Bd. XVI, 19. Leipzig 1888.

Otto Ludwig's gesammelte Schriften, herausgeg. von A. Stern. 5. Bd. Leipzig 1891.

Jusserand, Le Théâtre en Angleterre. Paris 1881.

R. Krafft-Ebing, Lehrbuch der gerichtlichen Psycho-Pathologie. Stuttgart 1875.

A. Krauss, Die Psychologie des Verbrechens. Tübingen 1884.

W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte. I. Teil: Die Menschen in Shakespeare's Dramen. 2. Aufl. Worms 1897.

Euripides, Medea, Iphigenie in Aulis, Iphigenie in Tauris. Deutsch von P. Martin. Leipzig. (Reclam.)

Sophocles, König Ödypus. Deutsch v. G. Thudichum. (Reclam.)

Calderon, Las comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, por Juan Jorge Keil. 4 Bände Leipzig 1827.

John Webster's Works, ed. by A. Dyce. A new Edition. London 1857.

Massinger and Ford, The Dramatic Works of —, ed by H. Coleridge. London 1840.

Shakespeare's Werke, herausgeg. u. erklärt von N. Delius. 2 Bd. 4. Aufl. Bielefeld 1876.

Otway's Works, ed. by Dr. Johnson. 2 Bde. London 1812.

Richardson's Works, ed. by L. Stephen. 12 Bde. London 1883.

Lord Byron, The Works of —, complete in one volume. Frankfurt a. M. 1837. (H. L. Brönner.)

Goethe's Werke. Neunter Band. Stuttgart 1866. (Cotta).

W. Godwin, An Enquiry Concerning Political Justice. 2 Bände. London 1793.

Mary Wollstonecraft, A Vindication of the Rights of Woman. Deutsch von Chr. Salzmann. Schnepfenthal. 1794.

De Stendhal (Henry Beyle), oeuvres œmplètes, éd. par C. Lévy. Nouvelle édit. Paris 1888.

G. Brandes, Die Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts. Deutsch v. A. Strodtmann. 4. Band. Berlin 1876.

Quarterly Review, Jahrg. 1819—1822.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552724_0088

I.

Ort und Zeit der Abfassung.

Veranlassungen. Äussere Geschichte der Cenci-Tragödie.

Urteile vom ästhetischen und ethischen Standpunkt.

In Livorno[1] fand Shelley im Mai 1818 die Kopie einer alten Handschrift aus dem Familienarchive der Cenci, die das tragische Geschick der Cenci-Familie zur Zeit des Papstes Clemens VIII. (1599) schilderte. So berichtet Shelleys Gattin, Mary Shelley, in ihrem "Journal";[2] dagegen in ihrer "Note to the Cenci" sagt sie,[3] dass in Rom eine solche Handschrift durch Vermittlung eines Freundes in Shelleys Hände gelangt sei; doch dieses wohl irrtümlich, weil dem "Journal" mehr zu glauben ist als späterer Aufzeichnung. Mary übersetzte die Handschrift wörtlich ins Englische, und diese Übersetzung diente dem Dichter als Vorlage. Schon durch die Lektüre dieser Handschrift wurde Shelley in hohem Masse angeregt. Er sagt in der Vorrede:[4] "Such a

1) Nicht in den Bädern von Lucca, wie H. Richter sagt, P. B. Shelley p. 390.

2) Dowden, The Life of P. B. Shelley, II. p. 277.

3) Shelley's W. II p. 274.

4) Forman, poe. II p. 10.

story, if told so as to present the reader all the feelings of those who once acted it, their hopes and fears, their confidences and misgivings, their various interests, passions and opinions, acting upon and with each other, yet all conspiring to one tremendous end, would be as a light to make apparent some of the most dark and secret caverns of the human heart." Bei seiner Ankunft in Rom fand der Dichter, dass die Geschichte der Cenci ein Gegenstand war, der in italienischer Gesellschaft nicht erwähnt wurde, ohne tiefes Interesse und Mitleid für die Unglücklichen zu erwecken. Es war ein nationales und universelles Interesse[1] und konnte den Dichter in der Annahme bestärken, dass ein solcher Stoff zur dramatischen Behandlung geeignet sei. Dazu kam noch ein dritter Umstand, der ganz besonders auf Shelley wirkte: der Dichter fand im Palast Colonna ein von Guido gemaltes Bildnis der Beatrice Cenci, das tiefen Eindruck auf ihn machte.

Neben diesen äusseren, mehr zufälligen Veranlassungen war eine innere, die mehr prinzipieller Natur ist, ebenfalls für den Dichter bestimmend: der Zusammenhang, den der Dichter entdeckte zwischen seinen Ideen und denen, die in der Geschichte der Cenci auftauchen. Hier begegnete Shelley seinem Lieblingsthema, einem von ihm oft bekämpften Gegner, der Tyrannei. Er fand hier die Tyrannei in ihren verschiedensten Gestaltungen, die politische, die kirchliche und die häusliche Tyrannei. Er fand zugleich auch auf der anderen Seite eine kraftvolle Reaktion, verkörpert in

1) Vorrede zu "The Cenci", E. poe. II. p. 10.

Beatrice. Ihn musste das Gigantische, das Furchtbare, das Aussergewöhnliche in Cencis Charakter anregen. Ihn musste die Frauengestalt einer Beatrice fesseln; denn ihre Reinheit, ihre Duldsamkeit, ihr Heroismus sind Züge, die bezeichnend sind für Shelleys Auffassung von einer idealen Frauengestalt. Ihm musste endlich der Triumph des Guten über das Böse als eine Lösung erscheinen, die in ihrer künstlerischen Vollendung und ihrem ethischen Werte zur dramatischen Bearbeitung im hohen Grade reizen konnte.

Von diesen Gesichtspunkten geleitet, packt der Dichter im Mai 1819 seinen Stoff an, verschafft sich in der Darstellung jenes Furchtbaren und Aussergewöhnlichen Grundlagen und Motive und baut darauf die wesentlichen Momente der Handlung: Leiden, Dulden, Triumph und Untergang der Heldin. Er gliedert also seinen Stoff in der Weise, dass das Schreckliche und Böse nur oder wenigstens vorzugsweise als Medium zur Darstellung des Guten und Sympathischen dient, wobei dieses Gute und Sympathische naturgemäss in den Vordergrund tritt. Grundfalsch wäre es demnach, die „Cenci" als ein Drama der Freveltaten zu bezeichnen. Sie sind vielmehr ein Drama heroischer Duldung und heroischer Rechtfertigung, ein Drama unsäglicher Leiden und endlich, im Hinblick auf das innige Verhältnis zwischen Schwester, Bruder und Mutter, ein Drama der Liebe.

Die bisherige Erfolglosigkeit dramatischer Versuche entmutigte den Dichter einigermassen. Gequält von dem Gefühl, keim dramatisches Talent zu haben, wünschte er ursprünglich, dass Mary, in der er eine hohe Begabung zur dramatischen Produktivität entdeckte,

den Stoff in Angriff nehme. Mary jedoch, die mehr als je sich ihrer Unfähigkeit zur solchen Aufgabe bewusst war, suchte ihn wieder zur Behandlung des Stoffes zu veranlassen. So ging Shelley an sein Werk, getrieben, wie Mary sagt,[1] von warmer Sympathie für die Leiden der Unglücklichen und mit dem Vorsatze, in keuscher Sprache und nach den Regeln einer aufgeklärten Kunst die Tragödie abzufassen. Während der Abfassung nahm er öfters Marys Rat in Anspruch. Sie besprachen zusammen die Anordnung der Szenen und es mag sein, dass Mary zum dramatisch-technischen Teil manchen wertvollen Beitrag geliefert hat.[2]

Die anmutige Villa Valsovana unweit Livorno dürfte vorzugsweise der Ort sein, auf dem unsere Dichtung entstand. Mary Shelley gibt eine nähere Schilderung dieses Ortes:[3] "Our villa was situated in the midst of a poderè: the peasants sang as they worked beneath our windows, during the heats of a very hot season, and at night the water-wheel creaked as the process of irrigation went on, and the fireflies flashed from among the myrtle hedges: nature was b r i g h t, s u n s h i n y, and c h e e r f u l, or diversified by s t o r m s of a majestic t e r r o r, such as we had never before witnessed". Diese l i e b l i c h e n und s c h a u e r l i c h e n Seiten der Natur mochten in der Seele des Dichters, die für die Natur so empfänglich

1) Sh.'s Poetical Works II p. 274.

2) Vgl. hierüber: Lady Shelley, Shelley Memorials p. 114/5 und Mrs. Shelley, Poetical Works II p. 272—275.

3) Sh.'s W. II p. 275 u. Lady Sh. p. 115.

war, geeignete Stimmungen geweckt haben, die Gestalt einer Beatrice einerseits und die eines Cenci anderseits nach seinen Ideen zu schaffen.

Shelley widmete seine Dichtung Leigh Hunt, und die Worte, mit denen er die Widmung begleitet, lassen den Grad seiner Freundschaft und Achtung erkennen:

"Had I known a person more highly endowed than yourself with all that it becomes a man to possess, I had solicited for this work the ornament of his name. One more gentle, honourable, innocent, and brave; one of more exalted toleration for all who do and think evil, and yet himself more free from evil u. s. w."[1]

In einem Briefe vom 3. Sept. 1819 schreibt er: ". . . . . I mean to dedicate it to you. I should not have done so without your approbation, but I ask your picture last night and it smiled assent".[2]

Die Tragödie wurde zunächst in 250 Exemplaren in der Druckerei von Masi zu Livorno gedruckt und dem Verlage der Ollier Brothers übersandt. Shelley beabsichtigte, dem Druck das Bild der Beatrice beizufügen, doch die Kosten hierfür beliefen sich auf eine so hohe Summe, dass er davon absehen musste. Eine zweite Auflage erfolgte in England im Jahre 1821.

Eine Bühnen-Aufführung der „Cenci" hatte Shelley sehnlich erwünscht und unzweifelhaft erwartet. Das Covent Garden Theatre hielt er für das geeignetste dafür. Peacock sollte eine Aufführung daselbst erwirken. Über die etwaige Verteilung der Rollen unter

---

1) F. poe. II. p. 8; datiert v. 29. Mai 1819.
2) F. pr. IV. p. 122.

die damaligen Kräfte der Londoner Bühne äussert sich Shelley dahin, dass der Hauptcharakter, Beatrice, für Miss O'Neill, der Charakter Cencis für Kean geeignet sei. Doch wolle er Miss O'Neill nicht in der Gestalt der Beatrice sehen; dies würde seine Nerven in Stücke zerreissen. Das Covent Garden Theatre lehnte die Aufführung des Stoffes halber ab. Shelley bemerkt in einem Briefe an Ollier vom 13. März 1820,[1] dass auch Drury Lane sie abgelehnt habe. Vermutlich wurde sie aber Drury Lane gar nicht angeboten, und die Erwähnung des Drury Lane beruhe alsdann auf einem Flüchtigkeitsfehler.[2] Erst im Jahre 1886, am 7. Mai, gelang es, dank der Bemühungen der Shelley Society, eine nicht öffentliche Aufführung im Grant Theatre Islington zustande zu bringen. Die Kritik ging darauf hinaus, dass der poetische Wert des Stückes anzuerkennen sei, nicht aber seine Bühnenfähigkeit.

Es liegt nicht im Rahmen unseres Themas, die Cenci-Tragödie vom Standpunkt der Poetik und Ästhetik eingehend zu behandeln, doch seien hier einige Urteile der Zeitgenossen als Beitrag zur Geschichte der „Cenci" angegeben. Mary Shelley bemerkt in ihrer Shelley-Ausgabe:[3] "Universal approbation soon stamped the Cenci as the best tragedy of modern times." Keats urteilte günstig; doch Peacock liebte die Tragödie nicht, wie Shelley in einem Briefe[4] an Mr. Gisborne mit Bedauern mit-

1) Dowden II p. 280.
2) Hierüber Dowden II p. 280.
3) Bd. II p. 279.
4) 13. Okt. 1819. F. pr. IV p. 130.

teilt; auch traute er ihr keinen besonderen Erfolg zu. Shelley bemerkt dazu ebenda: "But I ought to say, to blunt the edge of his criticism, that he is a nursling of the exact and superficial school in poetry."

Medwin war entzückt von "The Cenci".[1]

Lord Byron fand zwar das Sujet vollständig undramatisch, nennt jedoch die „Cenci" ein mächtiges Werk und Poesie.[2]

Lady Shelley nennt in ihren Shelley Memorials[3] die „Cenci" "a wonderful instance of mature judgment and self-control". Nach ihrer Meinung kommt kein Drama Shakespeare so nahe als die „Cenci".

Mrs. Shelley liebte die „Cenci" mehr als die anderen Dichtungen Shelleys. Sie erblickte in der Cenci-Tragödie mehr menschliche Interessen, mehr Wirklichkeit und wesenhaftere Gestalten.[4] Auch mochte ihr das Bewusstsein, dass Shelley in Beatrice, Marys geistigen und seelischem Ebenbilde, ihr ein Denkmal setzte, die Freude an der Tragödie erhöht haben.

Von den modernen Shelley-Forschern scheint Todhunter ein Bewunderer der „Cenci" zu sein: "The Cenci" will, however, remain among the greatest works of our non-Shakespearean dramatic literature, and a most astonishing document of the versatility of our greatest lyrical poet's genius".[5] Den vierten Akt in seinem gewaltigen Schrecken hält Todhunter für

1) F. pr. IV p. 180.
2) H. Richter, p. 408, Brief v. 26. April 1821.
3) p. 117.
4) Dowden II p. 278/9.
5) A Study on Shelley, p. 131.

grossartiger als die dramatischen Erzeugnisse des Elisabethanischen Zeitalters, ausser "Macbeth".[1]

Dowden nennt "Prometheus Unbound" und "The Cenci" Werke, die in der englischen Literatur seit Shakespeare nicht ihres Gleichen finden.[2]

H. Richter scheint den bedeutsamen Unterschied zwischen "The Cenci" und Shelleys früheren Werken nicht anzuerkennen.[3] Sie hat dabei offenbar die Ideen Shelleys ins Auge gefasst, die dieselben blieben, weniger die dichterische Darstellung, die fortgeschritten ist.

Shelley selbst urteilt, wohl nur aus Bescheidenheit, über seine Tragödie: "I don't think very much of it".[4] Einige andere Urteile stolzen Selbstbewusstseins stehen diesem gegenüber. Wenn Byrons "Marino Faliero" ein Drama sei, dann sei "The Cenci" allerdings keins; so schreibt er an Hunt mit unverkennbarer Wertschätzung seines Werkes.[5] In einem Briefe an Peacock sagt er; "If my play of The Cenci found none or few readers, I despair of ever producing anything that shall merit them".[6]

Die „Cenci" mit seinen früheren Dichtungen vergleichend, sagt Shelley: "Those writings which I have hitherto published, have been little else than visions which impersonate my own apprehensions of the beautiful and the just. I can also perceive in them

1) p. 126.
2) Bd. II p. 278
3) p. 397.
4) F. pr. IV p. 166. Brief an Medwin v. 1. Mai 1820.
5) H. Richter, p. 393.
6) F. pr. IV p. 195 (15. Febr. 1821.)

the literary defects incidental to youth and impatience; they are dreams of what ought to be, or may be. The drama which I now present to you is a sad reality. I lay aside the presumptuous attitude of an instructor, and am content to paint, with such colours as my own heart furnishes, that which has been".[1]

Wenn Shelley damit behauptet, er habe mit der Cenci-Tragödie etwas von den früheren Dichtungen wesentlich und vielleicht auch vorteilhaft Abweichendes geschrieben, so müssen wir ihm, mit geringen Einschränkungen, recht geben. Allerdings war es bei "The Cenci" wie bei den lyrischen Dramen das Abnorme, das Ungeheuere oder gar das Ungeheuerliche, das ihn anzog und das er darstellte. Doch welcher Unterschied in der Komposition, in der Art, wie der Stoff dramatisch-technisch angepackt, gegliedert und verwertet wurde! Hier, in "The Cenci", ein Muster im Aufbau, überall Ordnung und Gliederung — dort in den lyrischen Dramen, Verwirrung, Chaos und Willkür, im Ideengange wie im Ideeninhalte; hier Realisierung — dort Sucht nach Idealisierung; hier Objektivität — dort Subjektivität, beständige Einschaltungen eigener Gedanken, die sich in lästiger Weise vielfach wiederholen; hier Handlung — dort Reflexion; hier Reichtum an Stoff — dort Knappheit und Dürftigkeit des Stoffes.

1) F. poe. II p. 7,8.

II.

Stoff. Verhältnis der Dichtung zur Vorlage. Zusammenhang mit Shelleys Ideen. Einflüsse anderer Dichter. Charaktere.

Die Vorlage berichtet von dem bedeutenden Reichtum Cencis, von seinem wiederholten Verbrechen der Sodomie, von seinem Atheismus, seiner feindlichen Stellung zur Kirche und seinem Hasse gegen seine Kinder. Seine drei ältesten Söhne schickte er zur Universität nach Salamanka; doch liess er sie ohne jegliche Unterstützung. Verzweiflungsvoll nach Hause zurückgekehrt, fanden sie daselbst ein noch schlimmeres Los dadurch, dass ihnen der Tyrann Kleidung und Nahrung entzog. Sie wandten sich an den Papst, der für sie wenigstens eine kleine Unterstützung erwirkte. Zu jener Zeit wurde Cenci zum dritten Mal wegen Sodomie eingekerkert, und die Söhne flehten den Papst an, das Monstrum durch Todesstrafe von der Familie zu entfernen. Doch wiederum erkaufte sich der Verbrecher durch Zahlung von 100,000 Kronen völlige Straflosigkeit. Der Appell der Söhne an den Papst erhöhte noch den Hass Cencis. Auch die Töchter mussten Fluch und Misshandlung ertragen. Die älteste von ihnen suchte

ebenfalls Schutz beim Papste und bat ihn, sie entweder nach seiner Wahl zu verheiraten oder sie in ein Kloster einzusperren. Der Papst entsprach ihrer Bitte und verheiratete sie mit einem jungen Edelmann namens Gabbo Carlo Gabrielli. Aus Furcht, die jüngere Tochter, Beatrice, möchte dem Beispiel der älteren folgen, liess Cenci sie in den Palast einschliessen, schlug sie oft, brachte ihr selbst die dürftige Nahrung und gestattete niemandem Zutrit zu ihr. Unterdessen kam die Nachricht von dem Tode seiner Söhne Rocco und Christophano. Des Vaters Freude bei dieser Nachricht war ohne Grenzen, und er äusserte, dass dann seine Lust ihren höchsten Gipfel erreichen würde, wenn alle seine Kinder tot seien. Dann wolle er als Ausdruck seiner Freude ein grosses Feuer anzünden und sein ganzes Besitztum verbrennen.

Waren alle diese Freveltaten Cencis einem masslosen Hasse gegen seine Kinder entsprungen, so stand er jetzt vor einem Verbrechen, das auf eine unnatürliche Leidenschaft zu seiner Tochter Beatrice zurückzuführen ist. Auf die schamloseste Art suchte er Beatrice zum unnatürlichen Umgange zu verleiten. Beatrice wandte sich verzweiflungsvoll an den Papst mit der Bitte, sie von der Tyrannei, der Grausamkeit und widernatürlichen Annäherung des Vaters zu befreien. Doch der Papst hat nie ihre Bittschrift gelesen. Dieser Befreiungsversuch Beatricens verdoppelte die Tyrannei des Vaters. Auch Beatricens Stiefmutter, Lucretia, die Cenci der Mitschuld bezichtigte, hatte nun bitter unter seinem Grimme zu leiden. So bis zum äussersten getrieben, beschlossen beide Frauen den

Tod des Tyrannen. In diesem Plane stand ihnen ein junger Priester, Monsignore Guerra (Orsino in der Dichtung), unterstützend zur Seite. Guerra liebte Beatrice und unterhielt einen regen Verkehr mit dem Cencischen Hause.

Er war von einem "facile character", wie Mrs. Shelley in ihrer Übersetzung des Manuskriptes sagt,[1] also von einem Charakter, der ihn zur Teilnahme an dem Plane des Vatermordes geeignet machte. Neben der Liebe bewog ihn auch tiefes Mitleid zu seiner Unterstützung. Giacomo, der älteste Sohn Cencis, den ebenfalls der Vater auf die ruchloseste Art behandelte, wurde ins Vertrauen gezogen. Im Hause Guerras sollten die Unterhandlungen und Vorbereitungen getroffen werden. Zwei Individuen, Marzio und Olympio,[2] zugleich erbitterte Feinde Cencis, waren bald zur Ausführung des Planes gefunden. Auf der Reise nach dem Schlosse Petrella sollte Cenci überfallen werden. Doch der Plan misslang, und Cenci kam wohlbehalten in Petrella an. Es blieb jetzt nur noch übrig, im Schlosse selbst den Racheakt zu vollenden.

Unter den Anleitungen der beiden Frauen, namentlich Beatricens, drangen Marzio und Olympio in das Schlafzimmer Cencis ein, den ein mit Opium gemischter Trank tief eingeschläfert hatte. Die Frauen zogen sich inzwischen in ein angrenzendes Zimmer zurück. Marzio und Olympio kommen ohne Erfolg zurück. Sie wagten nicht, den alten Mann im Schlafe zu ermorden. Beatrice, durch diesen Misserfolg aufs äusserste

1) F. poe. II p. 400.
2) In der Dichtung: Olimpio.

erbittert, entreisst den Mördern mit dem Vorwurf der Feigheit und Verräterei die Waffe und ist entschlossen, selbst den Vater zu ermorden. Die Mörder, durch Beatricens kühnes Vorgehen angeregt, fassen wieder Mut. Sie treten nochmals in Cencis Schlafzimmer und ermorden ihn, indem sie einen Nagel in den Kopf und einen in den Nacken schlagen. Beatrice und Lucretia geben ihnen ihren Lohn und sorgen eifrig dafür, dass die Aussenwelt von dem Akte nichts erfährt. Sie erfreuen sich eine Zeit lang der Ruhe, bis der Gerichtshof in Neapel, der in die Todesart Cencis Zweifel setzte, den Fall durch einen Kommissar untersuchen liess. Das Resultat der Untersuchung war die Verhaftung der Cenci-schen Familie.

Sie leugnen alle hartnäckig; Marzio, der inzwischen entdeckt und verhaftet wurde, beschloss sein Leben auf der Folter unter standhaftem Leugnen, zu dem ihn Beatrice ermutigte. Wieder genossen die Unglücklichen einige Monate der Ruhe, da nicht genügende Beweise erbracht werden konnten. Da fallen die Mörder Olympios, die Guerra zur völligen Sicherheit und Verschwiegenheit gemietet hatte, in die Hände der Gerechtigkeit. Die gerichtliche Verhandlung wurde von neuem eingeleitet. Die Flucht Guerras in der Kleidung eines Köhlers erhöhte den Verdacht. Die Qual der Folter erwirkte das Geständnis. Nur Beatrice leistete heroisch Widerstand; sie wurde überführt, ohne bekannt zu haben. Der Papst hatte besonders schwere Strafen befohlen, da es sich um ruchlosen Vatermord handele. Die berühmtesten Advokaten sprachen eifrig für die Verurteilten. Doch ein unglückseliges Ereignis

jener Tage, der Muttermord Paolo Croces, hatte den Papst in seiner Strenge noch bestärkt.

Das Todesurteil wurde vollzogen und zwar in besonders verschärfter Form. Die Vorlage gibt eine eingehende Schilderung der Hinrichtung und des Verhaltens der Unglücklichen in den letzten Stunden; sie charakterisiert ferner auch durch ausführliche Wiedergabe der Gebete den tiefen religiösen Sinn der beiden Frauen und ihre im Glauben begründete Todesfreudigkeit.

Stendhals "Les Cenci"[1] ist eine Übersetzung des italienischen Manuskriptes vom 14. September 1599, also desselben Manuskriptes, das Mary Shelley ins Englische übertrug und das die Grundlage zu Shelleys Tragödie bildete. Stendhal schickt seiner Übersetzung eine längere Erörterung[2] voraus, in der er Cenci, d. h. den historischen Cenci, in Beziehungen zu bringen sucht mit Molières, Mozarts und Byrons „Don Juan". Meines Erachtens ist diese Parallelisierung verfehlt, da das, was man unter Donjuanismus versteht, in dem Manuskript, auf das doch Stendhal sein Urteil gründet, als nebensächlich mit ein paar Worten berührt und von Shelley ganz ignoriert wird. Der Charakter Cencis, des historischen wie des dramatischen, ist vielmehr lediglich unter dem Gesichtspunkt der unnatürlichen Neigungen und der häuslichen Tyrannei zu betrachten.

Der in der Vorlage gefundene Stoff bedurfte nicht allzugrosser örtlicher, zeitlicher oder anderer,

1) Oeuvres de Stendhal I p. 197—231.
2) p. 185—196.

durch die Ökonomie bedingter Änderungen. Die ersten drei Akte lässt der Dichter – die örtlichen und zeitlichen Angaben der Vorlage beibehaltend — im Palaste Cencis oder in dessen nächster Umgebung sich abrollen, und zwar wählt er für die verschiedenen Situationen entsprechende Räume des Palastes: Für die Besprechungen Camillos mit Cenci ein einfaches Zimmer, für das Liebesverhältnis Beatrice-Orsino, das anfänglich noch idyllischer Natur ist, einen Garten, für die Gastmahlszene eine prächtige Halle. Doch lässt er uns nicht jene schauerlichen, in der Vorlage eingehend geschilderten Räume sehen, in denen die physischen und seelischen Leiden des unglücklichen Mädchens sich abspielen. Vielmehr läst er uns – und das ist von dramatischer Bedeutung — durch Beschreibung und Erzählung eine hinreichend anschauliche Vorstellung von diesen Vorgängen und Zuständen gewinnen. Ein Wohnzimmer im Palaste bleibt durchweg der Ort für die die Haupthandlung darstellenden Szenen. Auch die Beratungen mit Orsino, die die Vorlage in Orsinos Wohnung verlegt, finden bei Shelley im Palaste Cenci statt. In zwei Szenen vertauscht der Dichter den Schauplatz mit dem Vatikan (II. 2), beziehungweise mit dem ärmlichen Hause Giacomos (III. 2).

Mit dem vierten Akte tritt, örtlich und zeitlich betrachtet, eine bedeutsame Wendung ein: Schloss Petrella wird Schauplatz der Handlung, im grossen und ganzen im engen Anschluss an die Vorlage. Nur kleinere Änderungen hielt der Dichter für notwendig: Shelley lässt, offenbar um mehr örtliche und zeitliche Einheit zu erzielen, sofort nach der Tat eine Unter-

suchung einleiten, nicht erst nach einiger Zeit, ausserdem in Petrella selbst, nicht in Rom, und endlich nicht auf diese Verdächtigungsgründe hin, sondern darauf hin, dass Savella im Auftrage des Papstes zur Zeit des Mordes die Freveltaten Cencis untersuchen sollte.

Im Schlussakt werden wir zunächst in Orsinos Palast geführt, in den die Vorlage vorzugsweise die Beratungen über den Tod Cencis verlegte. Im weiteren Verlauf wechseln Gerichtssaal, Gefängniszelle, Gefängnishalle. Eine kleine Änderung in der Zeitangabe zog hier der Dichter vor, insofern, als er nach dem Tode Marzios die Verhandlungen wieder sofort weiter spinnen lässt, während nach dem Bericht der Vorlage den Angeklagten zum dritten Mal einige Monate der Ruhe gegönnt waren, bis ein Mörder Olympios entdeckt wurde. Ausserdem bleibt in der Dichtung der Schauplatz für die Gerichtssitzung derselbe, während er in der Vorlage wechselt zwischen Corte Savella und Castello.

All diese kleinen, aber vorteilhaften Änderungen sind weder willkürlich noch zufällig. Sie sind vielmehr Gebote der dramatischen Ökonomie, die der Dichter mit scharfem Blick erkannte.

Im Gang der Handlung schliesst sich der Dichter gleichfalls eng an seine Vorlage an. Hier und da wird er ausführlicher und drastischer, gelegentlich auch kürzer und knapper, wenn nicht Momente vorliegen, die Handlung und Charaktere wesentlich bestimmen. Nur ganz wenige Einzelheiten lässt er ausser Betracht. Die Vorgeschichte Cencis, von der die Vorlage eingehend berichtet, seinen beträchtlichen Reichtum, die karge, rücksichtslose Behandlung der

Söhne, ihren Appell von den Papst, die dritte Verurteilung Cencis wegen Sodomie und endlich den unnatürlichen Hass gegen seine Kinder — das alles fasst der Dichter in den Eingangsversen kurz zusammen:

"That matter of the murder is hushed up
If you consent to yield his Holiness
Your fief that lies beyond the Pincian gate". I. 1.

Und:

"The third of my possessions — let it go!" I. 1.

In ein paar Worten erhalten wir ein Bild von der ganzen Ruchlosigkeit, deren Cenci sich rühmt, des Hasses, der Rache, der unnatürlichen Lust, der Freude an dem Elend anderer Menschen:

"All men delight in sensual luxury,
All men enjoy revenge; and most exult
Over the tortures they can never feel;
Flattering their secret peace with others' pain.
But I delight in nothing else. I love
The sight of agony, and the sense of joy
When this shall be another's, and that mine" I. 1.

Cenci ist dämonischer Natur. A. Krauss charakterisiert in seiner „Psychologie des Verbrechens[1]" den Dämonisten: „Der Dämonische, dessen Lebensprinzip die Verneinung, Verhöhnung und Vernichtung ist, findet in der dem anderen bereiteten Unlust seine höchste Lust, seinen geistigen Hochgenuss. Nur im Sinnengenuss zieht er dem Negativen das Positive vor".[2]

1) p. 234.

2) Wir gebrauchen den Ausdruck „dämonisch" stets im Krauss'schen Sinne.

Diese Charakteristik des Dämonischen ist zugleich die prägnanteste Charakteristik der Cenci-Natur. Reue über begangene Verbrechen kennt Cenci nicht; im Gegenteil, fortgesetzt reizt ihn das neue Verbrechen. Er ist gross und leidenschaftlich im Verbrechen. Der Papst und seine Neffen, meint er, werden zu allen Heiligen beten, dass sie ihm Reichtum, Kraft, Stolz und Lust noch lange erhalten, damit er fortfahren kann im Verbrechen und somit den päpstlichen Schatz durch Abgabe von Sühnegeldern bereichere.

Der Kardinal Camillo sucht auf ihn einzuwirken.

Camillo ist, sowohl als Name wie als Charakter eine Erfindung Shelleys. Es ist indessen auch denkbar, dass Shelley in Camillo den in der Vorlage[1] erwähnten Kardinal di San Marcello einführte, der die ganze Nacht hindurch mit dem Papste arbeitete, um Entlastungsgründe für die Verurteilten zu suchen. Jedenfalls hat Shelley in Camillo einen Charakter geschaffen, der die kirchlichen Zustände jener Zeit von einer besseren Seite widerspiegelt, als es sonst in der Dichtung geschah.

Camillo ist im ersten Akte ernsthaft bemüht, Cenci auf andere Bahnen zu bringen. Er weist darauf hin, dass Wollust sich nicht für das Greisenalter gezieme, dass er, Cenci, im höchsten häuslichen Glücke wandeln könne, wenn er diesem Laster nicht fröhne. Seine grauenhafte Entwicklung enthüllend, erinnert Camillo weiter an seine wilde Jugend, an die

1) F. poe. II. p. 409.

Ruchlosigkeit des Mannesalters und hofft sogar jetzt noch, da er als schmachbedeckter Greis vor ihm stehe, auf Besserung. Doch auf all diese Besserungsversuche erwidert Cenci mit Kälte und höhnischem Hinweis auf die Habsucht und Bestechlichkeit der kirchlichen Behörden:

"For which Aldobrandino owes you now
My fief beyond the Pincian". I, 1.

Der Hang zum Verbrechen ist zur seelischen Krankheit geworden, zu einem Bedürfnis, das ihm notwendiger erscheint als Nahrung und Ruhe. Cenci selbst stellt vergleichende Betrachtungen an zwischen den Empfindungen der früheren Jahre und denen des Greisenalters. Damals stählte noch die Mannheit seinen Arm. Er dachte an nichts als Freude und Genuss, Wollust war damals noch süsser als Rache. Jetzt muss die dämonische Lust den Mangel der sexuellen Lust ersetzen.

Mit kräftigem Ausdruck äussert er wiederum seine dämonische Natur:

"Yet, till I killed a foe,
And heard his groans, and heard his children's groans . . . ." I. 1.

Zum Dämonismus gesellen sich Geiz und Selbstsucht in hohem Masse. Schon drei Güter hat er seinem Verbrechen geopfert; nun ist die Sparsamkeit, der Geiz zur Notwendigkeit geworden, denn Gold ist das Schwert des Greisenalters. Geiz ist ein bekanntes und häufiges Greisenlaster. Doch Cenci geht in seinem unnatürlichen Geize soweit, dass er seine Söhne in Salamanka nahezu verhungern lässt und Gott um

ihren baldigen Tod bittet, damit er überhaupt nicht mehr für sie zu sorgen habe. Bernardo und sein Weib Lucretia will er so behandeln, dass sie Tod und Verdammnis nicht schlechter finden sollen.

Die Selbstsucht ist bei Shelley eine bestimmte Seite der Tyrannei: die Selbstsucht ist, wie Shelley in "Queen Mab." V sagt, die Ursache und zugleich die Folge der Tyrannei, die Zwillingsschwester der Religion, die Nebenbuhlerin in Falschheit und Verbrechen. Sie ist verhärtet, niedrig, sinnlich, taub gegen Liebe und alles Edle, nur dem Ruhm und dem Gewinn zugänglich. So auch Cencis Geiz und Selbstsucht.

Für Beatrice ist noch Schlimmeres bestimmt als die Wirkung der Selbstsucht: Sie soll sich der unnatürlichen Leidenschaft des väterlichen Tyrannen unterwerfen:

"Bid Beatrice attend me in her chamber
This evening -- no, at midnight and alone". I. 1.

Mit diesen Worten führt uns der Dichter gleich zum springenden Punkte der ganzen Handlung, dem Incest.

Der Incest ist eine Frage, die den Dichter so gern beschäftigt. In "Laon and Cythna" ist die Geschwisterliebe Gegenstand höchster dichterischer Verherrlichung. Die Liebe zwischen Laon und Cythna, dem Bruder und der Schwester, ist nicht lediglich Gemeinschaft der Ideen, äussert sich vielmehr auch als glutvolle Sinnlichkeit:

"And soon I could not have refused her — thus
For ever, day and night, we two were ne'er
Parted, but when brief sleep divided us:
And, when the pauses of the lulling air
Of noon beside the sea, had made a lair
For her soothed senses, in my arms she slept,
And I kept watch over her slumbers there,
While, as the shifting visions o'er her swept,
Amid her innocent rest by turns she smiled and wept".
c. II. 27.

—" and her still and earnest face,
Pallid with feelings, which intensely glowed
Within, was turned on mine with speechless grace,
Watching the hopes which there her heart had learned
to trace". c. II. 31.

"We reached our home ere morning could unbind
Night's latest veil, and on our bridal couch reclined".
c. VI. 54.

In "Rosalind and Helen" kehrt die Geschwisterliebe wieder. Rosalind liebt drei Jahre lang einen Jüngling. Als sie vor dem Altare stehen, im Begriffe, sich trauen zu lassen, stürzt Rosalindens Vater hinzu und sagt:

"Hold, hold!
I tell thee 'tis her brother". 287/8.

Der Jüngling fällt darauf hin tot zu Boden. Während in "Laon and Cythna" der Dichter ohne Scheu der Geschwisterliebe eine ganze Anzahl sinnlicher Verse widmet, bricht er hier mit dem Tode des Jünglings die heikle Frage plötzlich ab. Die abstossende Wirkung ist in "R. and H." überdies schon dadurch

abgeschwächt, dass das blutsverwandtschaftliche Verhältnis vor der Verkündigung des Vaters ja nicht bekannt war, der Incest somit ein unbewusster war.

Vergleichen wir nun Laon-Cythna, Rosalind und jenen Jüngling einerseits mit Cenci-Beatrice anderseits, so stossen wir auf starke Kontraste zwischen beiden Typen: dort wirklich tiefempfundene Liebe, Einklang der Herzen, Gemeinschaft der Ideen, Liebe, bei der die Herzenssache stets im Vordergrunde bleibt. Hier, bei Cenci-Beatrice, tiefempfundener Hass, gänzliche Verschiedenheit psychologischer Beanlagung, völliges Missverhältnis der Ideen und Liebe, sofern sie als Liebe zu bezeichnen ist, nur in Gestalt rohester Sinnlichkeit und Gewalttat. Dort ein Verhältnis zwischen Bruder und Schwester; hier das weit weniger entschuldbare zwischen Vater und Tochter.

Die Frage, warum Shelley den Incest in die Dichtung einführte, ist dahin zu beantworten, dass der in der Vorlage gefundene Stoff wesentlich in der blutschänderischen Gewaltthat bestand und somit deren nachdrückliche Betonung garnicht umgangen werden konnte. Incest ist, gerade bei Shelley, als ein Stück der Tyrannei oder gar als deren höchste Art zu verstehen. Denn jede Gewalt dem Weibe gegenüber wird von Shelley aufs Schärfste verurteilt; und hier ist es die Gewalt eines Vaters, der ein Beschützer sein sollte, der Ehrfurcht, nicht sinn-

liche Liebe vom Kinde fordern darf, der seine Tochter nicht nur physisch quälte, sondern sie auch moralisch brach. Darum musste der Stoff einem Shelley besonders geeignet erscheinen.

Dowden[1] hält die „Cenci" mehr für ein Drama unnatürlichen Hasses, als der unnatürlichen Leidenschaft. Nach meiner Auffassung spielt diese in der Dichtung durchaus keine sekundäre Rolle, und das geht aus dem hervor, was soeben gesagt wurde. Man muss sie lediglich unter dem Gesichtspunkt der Tyrannei betrachten, dann verschwinden alle Bedenken über den sittlichen Standpunkt und die Kühnheit des Dichters, sie in die Dichtung eingeführt zu haben. Zudem erfordert ein Verbrechen, wie Vatermord, gewichtigere kausale Zusammenhänge als dämonische Lust und häusliche Zwietracht, und diese bestanden im Incest.

Shelley gibt uns selbst Aufschluss über seine Auffassung vom Begriff des Incestes. In der Vorrede zu "Laon and Cythna" bekennt er, er wolle durch die Incest-Idee die Menschheit herauswecken aus ihren alltäglichen Gewohnheiten, er wolle etwas Neues, Grossartiges und darum etwas Reizvolles bieten, aber immer die Überzeugung im Auge, dass das, was die Menschen Verbrechen nennen, kein Verbrechen ist. Er sagt daselbst:[2] "In the personal conduct of my Hero and Heroine, there is one circumstance which was intended to startle the reader from the trance of ordinary life. It was my object to break through

1) The Life of P. B. Shelley, Bd. II p. 278.
2) F. poe. I. p. 97, 98.

the crust of those outworn opinions on which established institutions depend. I have appealed therefore to the most universal of all feelings, and have endeavoured to strengthen the moral sense, by forbidding it to waste its energies in seeking to avoid actions which are only crimes of convention. It is because there is so great a multitude of artificial vices, that there are so few real virtues. Those feelings alone which are benevolent or malevolent, are essentially good or bad. The circumstance of which I speak, was introduced, however, merely to accustom men to that charity and toleration which the exhibition of a practice widely differing from their own, has a tendency to promote. Nothing indeed can be more mischievous, than many actions innocent in themselves, which might bring down upon individuals the bigotted contempt and rage of the multitude".

Zu diesen inneren Veranlassungen zur Einführung des Incestes kommen noch eine Anzahl äusserer Umstände hinzu. Um das Jahr 1816 ging das Gerücht, Lord Byron habe in geschlechtlichem Verkehr zu seiner Halbschwester Auguste gestanden. Byron erwiderte auf jenes Gerücht mit den in "Cain" und "Manfred" ausgedrückten Incest-Ideen, wohl nur in der echt Byronschen Absicht, die von ihm gehasste Welt in ihrer Auffassung noch zu bestärken.

Cain I. 1:

Adah: Bear with what we have borne, and love me — I Love thee.

Lucifer: More than thy mother and thy sire?

A: I do. Is that a sin, too?
L.: No, not yet;
It one day will be in your children.
A: What!
Must not my daughter love her brother Enoch?
L: Not as thou lovest Cain!
A: Oh, my God!
Shall they not love and bring forth things that love
Out of their love? have they not drawn their milk
Out of this bosom? was not he, their father,
Born of the same sole womb, in the same hour
With me? did we not love each other? and,
In multiplying our being, multiply
Things which will love each other as we love
Them? — And as I love thee, my Cain! . . .[1]

Manfred III. 3:

Manuel: .. Count Manfred was, as now, within his tower, —
How occupied, we knew not, but with him
The sole companion of his wanderings
And watchings-her, whom of all earthly things
That lived, the only thing he seem'd to love, —
As he, indeed, by blood was bound to do,
The lady Astarte, his — Hush! who comes here?

Selbst Goethe, diese durchaus sittliche Natur, liess sich von der Incest-Frage fesseln.

Wilhelm Meisters Lehrjahre VIII. 9: „Fragt nicht den Wiederhall eurer Kreuzgänge, nicht euer vermodertes Pergament, nicht eure verschränkten Grillen und Verordnungen! Fragt die Natur und euer

1) "Cain", der erst 1821 erschien, ist von einem Einfluss auf "The Cenci" auszuschliessen.

Herz; sie wird euch lehren, vor was ihr zu schaudern habt, sie wird euch mit dem strengsten Finger zeigen, worüber sie ewig und unwiderruflich ihren Fluch ausspricht. Seht die Lilien an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf Einem Stengel? Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebar, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar? Wenn die Natur verabscheut, so spricht sie es laut; das Geschöpf, das nicht seyn soll, kann nicht werden; das Geschöpf, das falsch lebt, wird früh zerstört. Unfruchtbarkeit, kümmerliches Dasein, frühzeitiges Zerfallen, das sind ihre Flüche, die Kennzeichen ihrer Strenge."[1]

Abgesehen von Byron und Goethe, die wohl den grössten Einfluss ausübten, fand Shelley in Otways "The Orphan" und in Massingers "The Unnatural Combat" das Incest-Thema behandelt.

Bei den Griechen war der Incest, rein geschichtlich betrachtet, durchaus keine seltene Erscheinung, und in der Dichtung wird er von Sophokles eingeführt, dessen „König Ödipus" doch sicher ein Meisterwerk ist.

Sophokles' Ödipus:

Ödipus: Wie? Muss der Mutter Bette mich nicht ängstigen?

Jokaste: Was soll der Mensch doch fürchten, den das Ungefähr
Beherrscht, und nirgends klares Vorgefühl regiert?
Er lebt am Besten leicht dahin, wie er's vermag.
Und du erschrick nicht vor der Mutter Brautgemach.

1) Goethe-Ausgabe v. J. 1866, Bd. IX. p. 300.

Wohl viele schon der Menschen sahn in Träumen sich
Der Mutter zugelagert. Doch wer alles dies
Für nichtig achtet, trägt allein das Leben leicht.
V. 976—983.

Chor: Doch ungeahnt naht die allesseh'nde Zeit;
Verurteilete längst den Ehebund
Erzeuger und Erzeugeten. V. 1213—1215.

Diener: Und drinnen wirft sie hinter sich die Thüren zu,
Und ruft den lange schon gestorbenen Laios,
Ihn mahnend an den alten Liebumfang, wodurch
Er selber umkam, und die Mutter seinem Sohn
Zu missgeschaffner Kinderzeugung hinterliess,
Sie flucht dem Lager, wo sie, jammervoll, zugleich
Den Mann vom Manne, Kinder von dem Kind gebar.[1]
V. 1244—1250.

Der Incest bei Sophokles ist freilich ein unbewusster, würde also mehr dem in Shelleys "Rosalind and Helen", als dem in "The Cenci" entsprechen.[2]

Shelly hatte jedenfalls durch die Einführung des Incestes — abgesehen davon, dass sie zum Problem gehörte — ein Mittel an der Hand, die unberührte Gestalt und tragische Situation der Heldin noch drastischer hervortreten zu lassen. Hätte er Cenci nur dargestellt mit den Attributen der Habsucht und der

1) Deutsch v. G. Thudichum.

2) Wenn ich obige Stellen bei Goethe, Byron und Sophokles ausführlicher angegeben habe, so geschah es in der Absicht zu zeigen, wie die vier Klassiker, Shelley und diese drei, in manchem Punkt der Darstellung so übereinstimmend und doch wieder, jeder in seiner Art, die peinliche Frage behandelt haben.

Härte, wie leicht konnte da der masslose Geiz in den Augen des Publikums, mit dem er doch rechnen musste, herabsinken zu besonnener Sparsamkeit, die Härte und Grausamkeit zur väterlichen Strenge, die häusliche Tyrannei zur natürlichen, väterlichen Gewalt, von der doch selbst Orsino spricht als dem blossen häuslichen Gezänk! Wie wäre alsdann ein so schweres Verbrechen wie Vatermord zu entschuldigen?

Zwei Momente im ersten Akt, die die Handschrift abweichend von der Dichtung erwähnt, sind von Bedeutung: Atheismus und Sodomie.

Der Cenci der Dichtung erkennt das Dogma naivgläubig an. Glaube und Frevel sind bei ihm wundersam vereinigt. Es gilt gerade für ihn, was Shelley im allgemeinen vom italienischen Katholiken jener Zeit sagt: "The most atrocious villain may be rigidly devout, and without any shock to established faith, confess himself to be so."[1]

Der Grund zu dieser Änderung liegt nahe: Shelley wollte dem Bösewicht nicht die Weltanschauung beilegen, die er selbst als die beste und richtige erkannte, den Atheismus; vielmehr eine solche, die er hasste und für falsch erklärte: die Orthodoxie, namentlich eine Orthodoxie, gemischt aus Glauben und Heuchelei.

Der Dichter lässt ferner die dem Drama vorausgehenden Verbrechen nicht in Sodomie, sondern in Mord bestehen. Wahrscheinlich wurde diese Änderung mit Rücksicht auf das Gefühl des Hörers oder Lesers

1) Vorrede zu "The Cenci": F. poe. II. p. 13.

vorgenommen. Aus demselben Grunde wird auch der Dichter den Passus der Vorlage ausgelassen haben, nach dem Cenci sich zur Befriedigung seiner Lust eine Anzahl Mädchen gehalten haben soll; ferner die Stelle, worin erzählt wird, dass Cenci durch wunderliche Geschichten Beatrice zu verführen suchte: "He tried to persuade the poor girl, by an enormous heresy, that children born of the commerce of a father with his daughter were all saints, and that the saints who obtained the highest places in Paradise had been thus born."[1]

In der Gewalttat gegen das Weib, im inneren Schmerz und zugleich im kraftvollen Entgegentreten gegen den gewalttätigen Unterdrücker ist ein wesentlicher Berührungspunkt der „Cenci" mit Richardsons "Clarissa Harlowe" zu erblicken. Von diesem umfassenden Werk, das von Schritt zu Schritt jene psychologischen Erscheinungen darstellt, greifen wir einige bezeichnende Stellen heraus:

"Tell me, since Iam. a prisoner, as I find, in the vilest of houses, and have not a friend to protect or save me, what thou intendest shall become of the remnant of a life not worth the keeping! — Tell me, if yet there are more evils reserved for me; and whether thou hast entered into a compact with the grand deceiver, in the person of his horrid agent in this house; and if the ruin of my soul, that my fater's curse may be fulfilled, is to complete the

1) F. poe. II. p. 401/2.

triumphs of so vile a confederacy“ [1] (Gewalttat gegen Beatrice; deren physische Leiden!)

"I am really ill — very ill — grief and surprise, and now I will say despair, have overcome me!“ [2] (Beatricens seelische Leiden!)

"Begone from my door! — Wretch! inhuman, barbarous, and all that is base and treacherous! — begone from my door! Nor tease thus a poor creature, entitled to protection, not outrage.“ [3] (Heroische Erwiderung Beatricens!)

Die zweite Szene ist dem Verhältnis Beatricens und Orsinos gewidmet, doch so, dass das Verhältnis als Liebesverhältnis kaum in Betracht kommt, dagegen vorwiegend als fester Bund zur Lösung der grossen Frage: Wie können die Unglücklichen befreit werden? Dass Beatrice schon früher, vor zwei Jahren, Orsino die Liebe gestand, wird kurz berührt. Das Fortbestehen eines Liebesverhältnisses ist ausgeschlossen; noch viel weniger ist eine eheliche Verbindung möglich, denn Orsino hat als Priester das Gelübde der Ehelosigkeit abgelegt, und Beatrice kann bei ihrer förmlichen Einkerkerung den Gedanken an eine Heirat nicht aufkommen lassen. Auch will sie die Mutter und den Bruder in ihrem namenlosen Elend nicht verlassen. So kann das Verhältnis nur fortbestehen als gemeinsames Streben zur Besserung ihrer Lage. Zu dieser Unterstützung der Familie Cenci erklärt sich Orsino allzeit bereit, freilich mit der s e l b s t i s c h e n

1) R.'s W., ed. by L. Stephen, VII. p. 76.
2) R.'s W. VI. p. 331.
3) R.'s W. VI. p. 293.

Absicht, Beatrice und ihre bedeutende Mitgift doch noch zu gewinnen. Er verspricht ihr, dem Papst eine Bittschrift zu überreichen, alle seine Kunst anzuwenden, ihn günstig zu stimmen. Sein Streben, dem unglücklichen Mädchen zu dienen, sei bekannt. Doch skeptisch nimmt Beatrice diese Versicherung auf. Sie kennt seine Schlauheit und Doppelzüngigkeit. Bei alledem muss sie, das schwache, hilflose Mädchen, zugeben, dass er ihr einziger Freund ist. Hier leitet der Dichter geschickt über zu einer bedeutsamen bevorstehenden Handlung, der Gastmahlszene.

Noch sind der Unglücklichen die Gründe zu diesem Feste verhüllt. Sie vermutet zwar klarblickend irgend eine heuchlerische Hinterlist, die Verdeckung des Hasses durch scheinbare Beweise der Liebe. Doch das Furchtbare vermutet sie in der angeblich günstigen Nachricht über die Brüder aus Salamanka nicht: ihren Tod und die dämonische Freude des ruchlosen Vaters. Bei dem Feste will sie Orsino die Bittschrift überreichen. Dieser jedoch, berechnend, klug, doppelzüngig, wie ihn Beatrice trefflich charakterisiert, ist weit davon entfernt, durch diese Bittschrift eine Wendung der Zustände beim Papste zu erwirken.

Er fürchtet, dass der Papst Beatrice mit einem ihrer Vettern verheiraten wird, wie einst ihre Schwester, und sein selbstsüchtiger Plan wäre alsdann vereitelt worden. Auch ist Orsino keineswegs überzeugt von der Grösse der Leiden, die die unglückliche Familie zu ertragen hat, hält vielmehr die Ruchlosigkeit Cencis für blosse Laune und mürrisches Wesen, die dem Greisenalter eigen sind, das zertrümmerte Verhältnis

innerhalb der Familie für blossen häuslichen Zank. Selbstsucht, nicht die Erlösung der Bedrängten, ist stets Motiv und Impuls zu seiner Handlungsweise. Doch eines fürchtet er dabei: erkennt Beatrice als klardenkendes, strenges Mädchen, das seine doppelseitigen Absichten beschämend aufdeckt.

Es ist naheliegend, dass Shelley mit dieser Charakteristik Beatricens hervorragende geistige und seelische Eigenschaften Marys entlehnte.

Der Orsino der Dichtung ist ein anderer als der Orsino bezw. Monsignore Guerra der Vorlage. Die Vorlage sagt:[1] "He was moved to a lively compassion of the state of Lucretia and Beatrice, who often related their increasing misery to him, and his pity was for ever fed and augmented by some new tale of tyranny and cruelty". — "He was somewhat in love with Beatrice." Züge, wie "attractive manners and facile character", von denen die Vorlage[2] spricht, hat der Dichter indessen gelegentlich verwandt.

Die folgende Szene bringt das bereits angekündigte Ereignis, das Gastmahl. Von einem Gastmahl ist in der Vorlage nicht die Rede. Die ganze Szene ist also Shelleys Erfindung. Vielleicht hat der Dichter entsprechende Partieen aus anderen Dichtern zu Grunde gelegt. Sicherlich war es ein glücklicher Griff, in Form eines Gastmahls die Gedanken darzustellen, die dargestellt werden sollen. Der Dichter konnte auf

1) F. po. II. p. 402/3.
2) p. 402.

diese Weise mehr Wechsel und dramatisches Leben, sowie tiefere Empfindungen in die Darstellung bringen. Denn wie grell beleuchtet eine solche Szene den Charakter Cencis, der bei solchem Anlass ein F e s t feiert, zugleich aber auch die hilflose Lage der Familie!

Ein freundlicher Willkommgruss Cencis, des Hausherrn, eine artige Beschönigung der früheren Freveltaten — das alles versetzt die Gäste in die Gefühle freudigster Erwartung, die erhöht werden, als Cenci die Mitteilung von der Erfüllung eines heiss ersehnten Wunsches für seine Söhne macht. Da kommen wie ein Donnerschlag die Worte:

"My disobedient and rebellious sons
Are dead!" I. 3.

Die Gäste geben ihrer sittlichen Entrüstung Ausdruck, und Shelley stellt mit Shakespearischer Lebendigkeit diese Entrüstung dar:

"Seize, silence him! — I will! — And I! — Who moves? Who speaks?" I. 3.

Den Grund seiner dämonischen Freude über den Tod seiner Söhne gibt Cenci selbst an: Sie brauchen keine Nahrung und keine Kleider mehr. Noch bestehen Zweifel über die Wahrheit seiner Worte. Selbst Beatrice, die von vornherein das tückische Lächeln des Alten Schlimmes ahnen liess, kann es nicht fassen und nicht glauben. Doch er beteuert bei Gott, der seine Wünsche erfüllte, die schreckliche Wahrheit, und der Brief von Salamanka lässt jeden Zweifel schwinden.

Cencis Ruchlosigkeit steigert sich, seine Wünsche und Flüche werden heftiger, seine Lust am Schmerze

anderer findet ihren höchsten Ausdruck. Wir greifen ein paar charakteristische Stellen heraus:

"Oh, thou bright wine whose purple splendour leaps
And bubbles gaily in this golden bowl
Under the lamp-light, as my spirits do,
To hear the death of my accursèd sons!
Could I believe thou wert their mingled blood,
Then would I taste thee like a sacrament". I. 3.

"It is indeed a most desired event,
If, when a parent from a parent's heart
Lifts from this earth to the great father of all
A prayer, both when he lays him down to sleep,
And when he rises up from dreaming it . . ." I. 3.

"Be thou the resolution of quick youth
Within my veins, and manhood's purpose stern,
And age's firm, cold, subtle villainy;
As if thou wert indeed my children's blood
Which I did thirst to drink!" I. 3.

Beatrice, die wir seither als unglückliches, hilfloses Mädchen kennen lernten, entfaltet neue Züge: Mut, Entschlossenheit, Heroismus. Als keiner wagt, Cenci entgegenzutreten, hält sie ihm in beredten Worten seine Schande vor, weist darauf hin, dass er die, denen er das Leben gab, die er schützen sollte, martert und ihrer Qualen sich freut, weist auf Gott hin, den er beleidige. Mit Ausdrücken des Zornes und der Wut wendet sich Cenci noch einmal gegen Beatrice, nennt sie schön und doch so fürchterlich. Ein Becher griechischen Weines, meint er, bringe ihm die physische Kraft und den Mut wieder, der gesunken ist bei dem Gedanken an das, was nun

geschehen soll und notwendig geschehen muss. Mit diesem Hinweis auf die Notwendigkeit der bösen Tat schliesst die Szene ab, die zu den tragischsten und kraftvollsten Partieen des ganzen Dramas zählen darf.

Der Bericht über die Todesart der Söhne Cencis weicht in der Darstellung der Vorlage etwas ab. Nach der Vorlage wurde Rocco von einem Wundarzt, Christofano, in der Handschrift Christophero genannt, von Paolo Corso ermordet. In der Dichtung ist die Darstellung so, dass Rocco während der Messe infolge des Zusammenbruchs des Domes erschlagen, Christofano von einem eifersüchtigen Mann aus Missverständnis getötet wird. Der Grund zu dieser Änderung ist kein unwesentlicher: Ein höherer Wille hatte sich zum Vollstrecker der Flüche des Vaters gemacht. Cenci weiss sich mit Gott vollständig einig und darf daher auf die Erfüllung seiner dämonischen Wünsche hoffen.

Wir kennen nun am Ende des Expositionsaktes die Situation soweit, dass wir Schlüsse ziehen können über die Ziele, die der Dichter sich gesteckt hat. So war es nicht mehr Zweck des zweiten Aktes, viel Neues von wesentlicher Bedeutung zu bringen. Vielmehr erblickte der Dichter darin seine Aufgabe, die angedeuteten Momente zu verstärken, im einzelnen weiter zu spinnen, das Verhältnis von Mutter und Kinder wirksam hervortreten zu lassen, Hass und Leidenschaft des alten Cenci zu steigern, ferner die ersten umwälzenden Versuche zu geben und die Ziele dieser Versuche leise anzudeuten. Das waren die Intentionen des Dichters bei Abfassung des zweiten Aktes.

In der Vorlage findet der zweite Akt keine Entsprechung. Hier und da sind ein paar belanglose Tatsachen, von denen die Vorlage berichtet, in die Dichtung hineinverflochten.

Das Verhältnis zwischen Mutter und Kindern, Bruder und Schwester ist voller Liebe und Harmonie. Lucretia sucht den zarten Knaben Bernardo zu trösten mit dem Hinweis, dass sie noch viel mehr zu dulden hätte als er, und Bernardo erkennt dankbar an, dass sie, die Stiefmutter, ihm mehr gewesen ist als eine Mutter. Ebenso erkennt Beatrice die Fürsorge der Mutter voll und ganz an:

"Did you not nurse me when my mother died?
Did you not shield me and that dearest boy?
And had we any other friend but you
In infancy with gentle words and looks,
To win our father not to murder us?
And shall I now desert you? May the ghost
Of my dead Mother plead against my soul
If I abandon her who filled the place
She left, with more, even, than a mother's love!" II. 1.

Beatricens Schicksal, hofft Lucretia, könne sich dadurch wenden, dass sie, wie die ältere Schwester, durch eine glückliche Heirat befreit würde. Shelley entnahm diesen Passus der Vorlage, wo gesagt wird,[1] die ältere Schwester habe sich in ihrer Verzweiflung an den Papst gewandt; dieser habe sie an einen angesehenen Edelmann verheiratet und sie somit der väterlichen Tyrannei entrissen.

1) F. poe. II. p. 400/1.

Es ist wahrscheinlich, dass dem Dichter beim Niederschreiben dieser Szene das liebevolle Verhältnis zur eignen Mutter, die er mild und tolerant nennt, und zu seiner Lieblingsschwester Hellen, mit der er sich auch geistig verwandt fühlte, vorschwebte.

Indessen äussert Shelley einmal in einem Briefe an Miss Hitchener, dass ihm Verwandtschaft nichts gelte. Er liebe ein Wesen nicht, weil es zu ihm in Blutsverwandtschaft stehe, sondern weil er eine geistige Verwandtschaft zu ihm fühle.[1] Enge verwandtschaftliche Beziehungen sind also bei Shelley nicht in erster Linie die Ursache der Liebe und Harmonie zwischen Familienangehörigen, sondern die geistige Gemeinschaft. Lucretia, Beatrice und Bernardo dulden gemeinsame Leiden. Die Gemeinsamkeit der Leiden führt zu gemeinsamen Ideen und Entschlüssen. Diese intellektuelle und moralische Gemeinschaft hatte auch in der Familie Cencis das zarte Band zwischen Kind und Mutter, die doch nur Stiefmutter ist, und zwischen Schwester und Bruder geknüpft und befestigt.

Zur Harmonie und Liebe kommt noch die tieftragische Gewalt dieser Szene als im hohen Grade dramatisch wirksames Element hinzu. Man denke sich drei vom Unglück niedergedrückte Gestalten, von denen nur die eine fähig ist, sich heroisch zu fassen, beraten mit einander über eine Besserung ihrer Lage und das Ergebnis ihrer Beratung ist, dass sie nichts tun können, dass die letzte Hoffnung geschwunden, und dass der

1) H. Richter p. 85.

Tod diesem Leben vorzuziehen ist. Der Ausdruck des fortwährenden Angstgefühles, dass der Wüterich Unglück verheissend erscheinen könne, erhöht noch die tragische Wirkung.

"Did he pass this way? Have you seen him, brother?
Ah! No, that is his step upon the stairs;
'Tis nearer now; his hand is on the door". II. 1.

Der Gedanke an das, was geschehen ist und noch geschehen wird, macht das Mädchen bleich und zitternd und lässt den Blick erstarren. Beatrice verfällt in einen an Wahnsinn grenzenden Zustand.

Der Wahnsinn Beatricens lässt leicht erraten, was vorgefallen war:

"It was one word, Mother, one little word;
One look, one smile". II. 1.

Zwar war es schrecklich, wenn sie der Vater früher oft mit Füssen trat, wenn von der blassen Wange das Blut herabrollte, wenn er sie mit Sumpfwasser und ungeniessbarem Büffelfleisch ernährte, wenn der Rost der Ketten[1] an den Gliedern ihres geliebten Bruders Bernardo frass. Doch was jetzt ihr angekündigt wurde, bringt sie völlig in Verzweiflung. Sie sucht sich zu fassen um des Bruders und der Mutter willen. Da tritt urplötzlich Cenci herein. Bald gibt er mit freundlichem Lächeln seinen unnatürlichen Gefühlen Ausdruck; bald weist er sie zurecht im barschen Tone des Befehlshabers und des väterlichen Tyrannen. Einen Augenblick macht sich jetzt, da er vor der Tat steht, ein banges Gefühl bemerkbar, ein

1 Erinnert an Sigismund in Calderons „La Vida es Sueño" I. 2.

Sinken des Mutes, eine Abnahme der Entschlossenheit.

Sein vorübergehendes Schwanken vergleicht er mit einem Bade im kalten Wasser, das zwar im ersten Augenblick den Körper erschaudern macht, dann aber Wohlbehagen, Lust und Wonne erzeugt.

Cenci sucht seine Schandtat damit zu entschuldigen, dass die Seinen immer darnach trachteten, ihn zu beseitigen, zu erdrosseln, zu vergiften, ins Irrenhaus zu bringen. Das böse Gewissen lässt ihn dies vermuten. Der Dichter geht hierbei auf eine Stelle der Vorlage zurück, wonach die Söhne den Papst baten, ihren monströsen Vater von der Familie zu entfernen. [1]

Eine lange Rede Cencis, in der er seine Pläne entwickelt, schliesst die Szene ab. Er will die Unglücklichen an einen Ort bringen, wo sie die Steine, die sie betreten, vergebens um Befreiung anflehen mögen, wo nur Menschen sind, die blind seine Befehle vollziehen, die aller Verbrechen fähig sind. Es ist das Schloss Petrella, das der Dichter selbst gesehen und aus eigener Anschauung darstellen konnte. Es ist eine vollkommene Zwingburg alter Zeiten, umringt von Wällen und Mauern, mit unterirdischen Kammern und Gängen und mit Türmen, die nichts erzählen von all dem, was sie gesehen haben. Licht und Finsternis sind hier gleich; Cencis Tat verwandelt eben alles in Finsternis. So schreitet der Dämon zu einer bösen Tat, deren Notwendigkeit er, gleich den Shakespeareschen Bösewichten, erkennt, und die ihn doch wieder mit bangem Zagen erfüllt:

"Would that it were done". II. 1.

1) F. poe. II. p. 400.

Die natürliche Folge der Tyrannei ist eine kraftvolle und entschiedene Auflehnung der Bedrückten. Die ersten Versuche einer Reaktion werden von Giacomo und Orsino gemacht. Der Appell an den Papst durch Vermittlung des Kardinals Camillo war, im Lichte jener Zeit betrachtet, das Nächstliegende. War es vorzugsweise Hass, unter dem Lucretia, Bernardo und — im gewissen Sinne — Beatrice zu leiden hatten, so litt Giacomo hauptsächlich unter dem Geiz und der Gewinnsucht des Alten. Die Vorlage sagt:[1]

.... "he (Giacomo) was utterly disgusted with his father, who illtreated him, and refused to allow him a sufficient support for his wife and children". Die dürftige Mitteilung der Vorlage hat Shelley unter dem Eindrucke des Verhältnisses zum eigenen Vater ausgemalt zu einer drastischen Darstellung häuslicher Tyrannei.

Die angeborene Abneigung des Dichters gegen Tyrannei jeder Art wurde durch trübe Erfahrungen und Beobachtungen im Vaterhause kräftig unterstützt. Des Dichters Grossvater, Bysshe Shelley, lebte, gleich Cenci, mit seinen Kindern fortwährend auf feindlichem Fusse. Seinen Sohn Timothy, des Dichters Vater, überhäufte er, gleich Cenci, mit Flüchen. Wenn er sich, wie die Biographen berichten, mit dem Dichter, seinem Enkel, vertragen konnte, so schliesst das jene Einwirkung nicht aus.

1) F. poe. II. p. 403.

Timothy Shelley, zwar ein guter Vater gegen seine Kinder – mit Ausnahme des Dichters – war herrisch, aufbrausend, hartherzig. Damit sind schon Züge eines Tyrannen angedeutet. Es mag sein, dass Timothy gar kein Haustyrann gewesen ist, doch der Dichter erblickte in ihm einen solchen, und der Eindruck konnte seine Wirkung nicht verfehlen.

Der Dichter selbst hatte mit seinem exzentrischen Wesen, mit seinen politischen und religiösen Ideen, mit seinem Trotz und Ungehorsam und endlich mit seinen gefahrvollen, völlig unreifen schriftstellerischen Jugendveröffentlichungen den Zorn des Vaters aufs höchste gesteigert.

Die Freundschaft mit Hogg, in dem der Vater einen verderblichen Einfluss erblickte, führte vollends zum Bruche. Entziehung der väterlichen Unterstützung, Verstossung und Verbannung waren die direkten Folgen. Damit war der Vater tatsächlich mit Recht oder Unrecht ein erbarmungsloser Tyrann gegen den Dichter geworden. So gab Cenci seine Kinder der Armut und dem Elend preis, allerdings in noch höherem Masse. Rücksichtslos hatte er das Vermögen Giacomos an sich gerissen und es verprasst. Sogar die Mitgift der Gattin Giacomos verschonte er nicht, sodass die ganze Familie durch den regulären Diebstahl Cencis aller Mittel beraubt wurde. Doppelt empfindsam musste das für Giacomo sein, der doch an üppiges Leben gewöhnt war. Doppelt empfindsam war auch die Entbehrung für den Dichter, der aus einer alten, vornehmen Adelsfamilie stammte.

Die Gemeinheit Cencis gipfelt darin, dass er die Gattin und Kinder Giacomos glauben macht, Giacomo hätte selbst in einer Nacht sein Vermögen verprasst und so seine Familie in den Zustand erbärmlichster Armut gebracht. Mit dieser Aufreizung der Familie gegen den Vater vernichtet er das seitherige liebevolle Verhältnis im Hause Giacomos und fügt zur materiellen Schädigung eine ideelle hinzu.

Die Versuche der Befreiung durch den Appell an den Papst schlagen dadurch fehl, dass dieser sich vollkommen ablehnend verhält. Er ist verhärtet, kalt und herzlos und hat eine durchaus falsche Vorstellung von der Lage der Bedrückten. In einer Schwächung der väterlichen Gewalt erblickt er eine Schwächung seiner eigenen. Denn seine Macht ist ja die eines Vaters. Zudem reizt ihn die materielle Gewinnsucht, wie ihn Giacomo trefflich kennzeichnet. Shelley selbst sagt in der Vorrede:[1] "The Pope, among other motives for severity, probably felt that whoever killed the Count Cenci deprived his treasury of a certain and copious source of revenue".

Tyrannei und Gewinnsucht des Papstes hängen eng zusammen mit Shelleys Ideen. In "Queen Mab" werden nicht sowohl die Tyrannen selbst als ihre Stützen und Gehülfen, die Staatsmänner und Priester, die in "The Cenci" dem Papste entsprechen, aufs Schärfste mitgenommen. In leidenschaftsvoller Sprache werden hier ihre niedrigen Gesinnungen dargestellt, und ein Moment ganz besonders betont: ihre über-

1) F. poe. II. p. 10.

zeugungslose Käuflichkeit, ebenfalls ein charakteristischer Zug des Papstes in "The Cenci".

Ein paar Belege für diese Anschauung in "Queen Mab" IV:

"These are the hired bravos who defend
The tyrant's throne — the bullies of his fear:
These are the sinks and channels of worst vice,
The refuse of society, the dregs
Of all that is most vile: their cold hearts blend
Deceit with sternness, ignorance with pride,
All that is mean and villanous with rage
Which hopelessness of good, an self-contempt,
Alone might kindle".
"Those too the tyrant serve, who, skilled to snare
The feet of justice in the toils of law,
Stand, ready to oppress the weaker still;
And, right or wrong, will vindicate for gold,
Sneering at public virtue, which beneath
Their pitiless tread lies torn and trampled, where
Honour sits smiling at the sale of truth."

Von materieller Gewinnsucht, als dem Motiv zum ablehnenden Verhalten des Papstes, spricht die Vorlage nicht. Sie beschränkt sich darauf, zu berichten, dass der Papst auf die Forderung der Söhne hin nicht die Todesstrafe über Cenci verhängen wolle, dass er dagegen mit einer Strafzahlung von 100,000 Kronen das Verbrechen für gesühnt erachte.[1]

Ausserdem war nach dem Bericht der Vorlage nicht die tyrannische Behandlung der Impuls zum

1) F. poe. II. p. 400.

Appell an den Papst, sondern das wiederholte Verbrechen der Sodomie, die darauf erfolgte Einkerkerung und die damit verbundene Schmach für die ganze Familie. Grund zu dieser Änderung war zunächst die Dezenz, dann das ökonomische Prinzip, diesen Passus mit dem Grundgedanken der Tragödie, der häuslichen Tyrannei, in einheitliche Beziehungen zu bringen.

Der Bescheid des Papstes wird durch Camillo überbracht. Camillo kann trotz allen guten Willens für die Unglücklichen nichts tun.

Einen einzigen Trost bietet ein altes Gesetz, nach dem in diesem Falle das Allernötigste an Kleidung und Nahrung bewilligt werden müsse.

Die nächsten Partieen, Auseinandersetzung zwischen Giacomo und Orsino, Orsinos Selbstgespräch, bringen in feindurchdachter Weise die Enthüllungen der Pläne zur Reaktion. Sie sind ein bedeutsamer Fortschritt in der Handlung, ein langsames und doch intensives Vorrücken zur Katastrophe. Noch schaudert Giacomo vor dem Worte Vatermord. Auf die Mahnung Orsinos, sich ihm furchtlos zu enthüllen, bleibt er verschlossen. "Farewell!" ruft ihm Orsino beim Abschied zu, "Be your thoughts better or more bold". II. 2.

Das nun folgende Selbstgespräch Orsinos gibt uns Aufschluss über alles, was inzwischen ausserhalb der Bühne zum Rache- und Erlösungswerke geschehen ist. Wir erfahren, dass für Beatrice der Vatermord beschlossene Sache ist, dass Lucretia einverstanden, dass Orsino eingeweiht und als Helfershelfer gewonnen ist. Orsino hat sich bereits mit dem Gedanken vertraut gemacht und kommt zum Resultate:

"Now what harm
If Cenci should be murdered?" II. 2.

Freilich fordert er für seine Unterstützung eine Gegenleistung, den Besitz Beatricens. In seinem Verhältnis zu Beatrice erscheint er in zweifacher Gestalt: Einmal erfüllt von dem selbstsüchtigen Gedanken, durch die Beseitigung Cencis und die Verheiratung mit Beatrice eine glänzende Partie zu machen.

"While Cenci lives
His daughter's dowry were a secret grave
If a priest wins her." II. 2.

Das andere Mal erfüllt von wahrer Neigung, die indessen sinnliche Leidenschaft nicht ausschliesst:

"Her bright form kneels beside me at the altar,
And follows me to the resort of men
And fills my slumber with tumultuous dreams,
So when I wake my blood seems liquid fire;
And if I strike my damp and dizzy head
My hot palm scorches it". II. 2.

Im dritten Akte tritt eine charakteristische Wendung ein. Seither war Cenci Hauptträger der Handlung, von jetzt ab tritt Beatrice in den Vordergrund. Mit vielem Geschick führt uns der Dichter dem Höhepunkt entgegen. Hier gilt es, die Scheusslichkeit Cencis noch einmal in ihrem ganzen Umfange darzustellen, auf der anderen Seite, uns Beatrice in ihrem verzweiflungsvollen Schmerz, zugleich in ihrer Reinheit und Unschuld zu zeigen. Der Incest wird leise angedeutet. Beatrice nennt nicht das Verbrechen mit Namen, sie schildert nur seine Wirkungen auf ihren

Gemütszustand, die sich auch äusserlich kundgeben: Ihr bleiches Gesicht, ihr verstörter Blick, der schwankende Gang, der kalte Schweiss der Stirne, das aufgelöste Haar, die wirren Locken, die verwirrten Gedanken, der Wahnsinn — das alles lässt das Schreckliche vermuten. Ihr ist, als ob der blaue Himmel mit Blut bedeckt, die Luft mit Leichendunst erfüllt sei, als ob ein schwarzer, giftiger Nebel ihren Körper durchdringe, ihr Fleisch auflöse und ihren Geist vergifte. Zum Gedanken an das Verbrechen, das sie erdulden muss und dessen Wiederholung sie fürchtet, kommt noch das Verbrechen, das sie verüben muss. Sie fasst sich, die ganze Lage kommt ihr wieder zu Bewusstsein. Sie sucht Worte, um das, was mit ihr geschehen, zu bezeichnen, doch sie findet keine. Sie kommt zur Überzeugung, dass in irgend einer Weise vorgegangen werden muss, damit sich das Vorgefallene nicht wiederhole.

Wie Theocrine in Massingers "The Unnatural Combat", die ja gleichfalls unter der unnatürlichen Leidenschaft ihres Vaters zu leiden hat, fühlt sie den tiefsten Seelenschmerz über die erlittene Schandtat, und wie Theocrine ist sie sich der Schuldlosigkeit und der unverdienten Leiden bewusst:

Massinger.

Th.: What offence
From my first infancy did I commit,
That for a punishment. V. 2.

Th: I beseech you,
To teach me what the nature of my fault is,
That has incens'd you . . .
IV. 1.

Shelley.

B.: What have I done?
Am I not innocent?
Is it my crime . . . . III. 1.

Zum Seelenschmerze kommt bei Theocrine wie bei Beatrice das Bewusstsein von der Aussichtslosigkeit einer besseren Zukunft hinzu:

Massinger.	Shelley.
Th.: Talk not of comfort, I am both ways wretched And so distracted with my doubts and fears; I know not where to fix my hopes. II. 2.	L: We know that death alone can make us free. III. 1.

In der Verzweiflung denkt Beatrice an Selbstmord. Doch ein religiöses Motiv, das, dass Gott ihn verboten hat, hält sie davon ab. Orsino gibt ihr den Rat, an das Gesetz zu appellieren. Indessen weist sie ihn zurück, da er erfolglos sei. Denn das Gold, die Furcht, die Unglaublichkeit des Vergehens beschützen den Verbrecher. Der Tod Cencis wird als einziges Mittel beschlossen, sowohl aus Rache, wie zur Verhütung weiterer Vergehen:

L.: You think we should devise
His death? III. 1.

Und Beatrice erwidert, ihrer entschlossenen, heroischen Natur entsprechend:
And execute what is devised,
And suddenly. We must be brief and bold.
III. 1.

Damit ist ein bedeutsamer Wendepunkt in der Handlung angekündigt. Orsino ist bereit mit Mitteln zur Ausführung des Beschlusses. Zwei Banditen, die ein Menschenleben gering achten, müssen gewonnen werden. Auf der Reise nach Schloss Petrella soll der Akt vollendet

werden. Beatrice gibt eine unter dem Einflusse Calderons entstandene detaillierte Schilderung des Schlosses:

Calderons „El Purgatorio de San Patricio“ II.:

Rey: Mira, Patricio, que vas
Entrando á una parte, donde
Aun la luz del sol se esconde,
Que aqui no llegó jamas.
El monte, que viendo estás,
Ningunhombre ha sujetado;
Que su camino intrincado
En tantos siglos no ha sido
De humana planta sequido,
De inculta fiera pisado.
F.: Los naturales, que aqui
Largas elades vivimos,
Á ver no nos atrevimos,
Los secretos que hay ahí;
Porque se defiende a sí
Tanto la entrada importuna,
Que no hay persona alguna,
Que pase por su horizonte
Los peñascos de ese monte,
Las ondas de esa laguna.

. . . . . .

Pol.: Huyendo de mí misma, he penetrado
Deste rústico monte la espesura,
Cuyo ceño, de robles coronado,
Amenazó del sol la lumbre pura,
Porque, en su obcuro centro sepultado

Mi delito, viviese mas segura,
Hallando puerto en seno tan profundo
A los airados piélagos del mundo.
Llegué a esta parte, sin haber tenido
Norte que me guiase, porque es tanta
Su soberbia, que nunca ha consentido
Muda impresion de conducida planta.
Su semblante intrincado y retorcido,
Que visto admira, que admirado espanta,
Causando asombros con inútil guerra,
Misterio incluye, maravilla encierra.
?No ves ese peñasco, que parece.
Que se está sustentando con trabajo,
Y con el ansia misma que padece,
Ha tantos siglos que se viene abajo?
Pues mordaza es, que sella y enmudeze
El aliento á una boca, que debajo
Abierta está, por donde con pereza
El monte melancólico bosteza.
Esta pues, de cipreses rodeada,
Entre los labios de una y otra peña
Descubre la cerviz desaliñada,
Suelto el cabello, á quien sirvió de greña
Inútil yerba, aun no del sol tocada;
Donde en sombras, y léjos nos enseña
Un espacio, un vacío, horror del dia,
Funesto albergue de la noche fria.

Shelleys "The Cenci" III., 1:

Bea: But I remember
Two miles on this side of the fort, the road

Crosses a deep ravine; 'tis rough and narrow,
And winds with short turns down the precipice;
And in its depth there is a mighty rock,
Which has, from unimaginable years,
Sustained itself with terror and with toil
Over a gulph, and with the agony
With which it clings seems slowly coming down:
Even as a wretched soul hour after hour,
Clings to the mass of life, yet clinging, leans;
And leaning, makes more dark the dread abyss
In which it fears to fall: beneath this crag
Huge as despair, as if in weariness,
The melancholy mountain yawns .... below,
You hear but see not an impetuous torrent
Raging among the caverns, and a bridge
Crosses the chasm; and high above there grow,
With intersecting trunks, from crag to crag,
Cedars, and yews, and pines; whose tangled hair
Is matted in one solid roof of shade
By the dark ivy's twine. At noon-day here
'Tis twilight, and at sunset blackest night.

Wir sehen: Shelley hat das Calderonsche Naturbild im allgemeinen treu wiedergegeben, hier und da etwas gekürzt und manches schöne Einzelbild, wie das der Klippen, des Stromes, der darüber gespannten Brücke zum Gesamtbilde hinzugefügt.

Shelley wurde durch Mrs. Gisborne und Charles Clairmont zu eifrigen Studien in spanischer Sprache und Literatur, namentlich zu Calderon-Studien, angeregt. "I have been reading Calderon without you,"

sagt er in einem Briefe an Mrs. Gisborne vom 16. November 1810, "I have read the 'Cisma de Inglaterra', the 'Cabellos de Absalon', and three or four others. These pieces, inferior to those we read, at least to the 'Principe Constante' in the splendour of particular passages, are perhaps superior in their satisfying completeness. The 'Cabellos de Absalon' is full of the deepest and tenderest touches of nature. Nothing can be more pathetically conceived than the charakter of old David, and the tender and impartial love, overcoming all insults and all crimes with which he regards his conflicting and disobedient sons."[1]

Eine ganze Anzahl Stellen in Shelleys Briefwechsel bezeugen die hohe Meinung über Calderon.

Brief an Peacock vom 22. August 1819:

"I have been reading Calderon in Spanish. A kind of Shakespeare is this Calderon."[2]

Brief an Peacock vom 21. September 1819:

"It[3] is a most powerful and expressive language and I have already learnt sufficient to read with great ease their poet Calderon. I have read about twelve of his plays. Some of them certainly deserve to be ranked among the grandest and most perfect productions of the human mind."[4]

Vom 8. November 1820:

"Plato and Calderon have been my gods."[5]

---

1) F. pr. IV. p. 142/3.
2) F. pr. IV. p. 119.
3) D. i. das Spanische.
4) F. pr. IV. p. 125.
5) F. pr. IV. p. 192.

Brief an Mrs. Gisborne vom 10. April 1822:

"Have you read Calderon's Magico Prodigioso?[1] I find a striking similarity between Faust and this drama, and if I were to acknowledge Coleridge's distinction, should say Goethe was the greatest philosopher, and Calderon the greatest poet."[2]

Brief an Mrs. Gisborne vom 18. Juni 1822:

"I have read several more of the plays of Calderon. Los Dos amantes del lielo is the finest, if I except one scene in the Devocion de la Cruz.[3]

Shelley bekennt selbst in der Vorrede zu „The Cenci", dass die Schilderung des Schlosses Petrella die Nachbildung einer Partie aus Calderons "Purgatorio de San Patricio" sei. Auch ohne dieses Geständnis würden die intensive Beschäftigung mit dem spanischen Dichter und die angeführten Urteile der Bewunderung für ihn hinreichende Schlussfolgerungen auf seine Einflüsse gestatten.

In den Mordanschlag gegen Cenci ist Giacomo, dem hier und da der Dichter recht hervortretende Funktionen übertrug, noch nicht eingeweiht. Die eigenen, bitteren Lebensverhältnisse Shelleys scheinen in diesen Partieen wiederum eingewirkt zu haben. Giacomo steht dem Vater gegenüber wie ein Feind dem Feinde. Er will nichts als Rache. In langer Rede schildert er die gegen ihn verübten Freveltaten Cencis, zwar umständlich, doch dramatisch wirksam, da er interessante Mittei-

1) Shelley übersetzte diese Dichtung ins Englische.
2) F. pr. IV. p. 263.
3) F. pr. IV. p. 282.

lungen macht und warme Sympathieen erweckt. Schon in der zweiten Szene des zweiten Aktes teilte er mit, dass er und die Seinen schmählich hintergangen und in Armut verstossen wurden. Hier entwickelt er nun detaillierend die Schandtaten weiter. Der Alte entlieh die Mitgift der Gattin Giacomos und leugnete, dass er sie je empfangen habe. Ein kleines Staatsamt, das Giacomo erlangte, verhalf ihm, der aller Mittel entblösst war, wieder zu einem gewissen Wohlstande. Schon lächelte wieder seine Frau, schon konnte er wieder seine Kinder mit Kleidern versorgen. Da raubt ihm der unnatürliche Vater auch diese Quelle des Einkommens, indem er das Amt zur Belohnung für frevelhaften Dienst an einen Verbrecher verschenkte. Nicht genug damit, überhäuft er ihn mit Flüchen und Scheltworten, spottet seiner Armut, die eine Strafe Gottes sei für den Ungehorsam der Kinder. Mit dem Vorwurfe, Giacomo habe selbst die Mitgift der Gattin in Schwelgerei verschwendet, ist der Friede in der Familie vernichtet und das Haus zur Hölle geworden. Für all das fordert Giacome Ersatz und Genugtuung, selbst wenn es gelte, die Gesetze der Natur umzuwerfen.

Trotz alledem schaudert er immer noch vor dem Worte Vatermörder. Bei aller Behandlung, die er erfuhr, will er doch nicht Ernst machen mit dem Gedanken. Erst als ihn Orsino von dem unnatürlichen Vergehen gegen Beatrice unterrichtet, ist er von der Notwendigkeit des Mordes überzeugt, und mit einem Kusse auf Beatricens Lippen erklärt er sich mit dem Vorsatze einverstanden. Hier nimmt der Dichter noch einmal Veranlassung, durch den Mund Giacomos die U n s c h u l d ,

Weisheit und Schönheit Beatricens in hoheitsvoller Sprache zu charakterisieren:

"Beatrice,
Who in the gentleness of thy sweet youth
Hast never trodden on a worm, or bruised
A living flower, but thou hast pitied it
With needless tears! Fair sister, thou in whom
Men wondered how such loveliness and wisdom
Did not destroy each other!" III. 1.

Giacomo schwankt zwischen Entschluss und Reue. Shelley scheint diesen Charakter geschaffen zu haben, um die unerschütterliche Entschlossenheit Beatricens als eklatantes Gegenstück um so schärfer hervortreten zu lassen. In einem ärmlichem Zimmer wartet Giacomo bis Mitternacht auf Orsino. Das Wüten der Naturelemente, das Shelley auch in der Villa Valsovano zur Zeit der Abfassung mit Interesse beobachtete, entspricht den Regungen seiner Seele. Die Lampe, deren Flamme vom Wind bewegt wird, erinnert an das Leben des Vaters, der jetzt vielleicht schon mit dem Tode ringt. Doch wenn Giacomo die wirkliche Lampe, die immer wieder angefacht werden kann, vergleicht mit der Fleischeslampe, die kein Lebensöl von neuem füllen kann, dann steigen Zweifel und Gewissensbisse in ihm auf. Der Gedanke, dass in seinem Greisenalter sein Sohn ebenfalls vor dem Verbrechen des Vatermordes stände, vervollständigt den zerrissenen Zustand seiner Seele. Die Meldung, dass Cenci entschlüpft und wohlbehalten in Petrella angelangt sei, erhöht seinen inneren Schmerz. Mittlerweile erlischt

die Lampe, was von neuem an das Leben des Vaters erinnert und vorübergehend das Gefühl der Reue erweckt.

Das Gleichnis von der Lampe und seine psychologische Durchführung ist unzweifelhaft eine Nachbildung von dem in Shakespeares "Othello" V. 2. Shelley studierte und bewunderte Shakespeare zeitlebens. Die Einflüsse dieser Shakespeare-Studien lassen sich gerade in "The Cenci" (Akt III. IV. V.) erkennen. Ganz augenscheinlich wird der Einfluss des "Othello" V. 2, von dem Moment an, da die Lampe erlischt und das Gleichnis weiter ausgeführt wird:

Shakespeare.

O.: Put out the light, and then put out the light:
If I quench thee, thy flaming minister,
I can again thy former light restore,
Should I repentme: — but once put out thy light,
Thou cunning'st pattern of excelling nature,
I know not where is that Promethean heat,
That can thy light relume. When I have pluck'd thy rose,
I cannot give it vital growth again.
Othello, V. 2.

Shelley.

G.: If no remorse is ours when the dim air
Has drank this innocent flame, why should we quail
When Cenci's life, that light by which ill spirits
See the worst deeds they prompt, shall sink for ever?
No, I am hardened . . .
And yet once quenched
I cannot thus relume
My father's life: do you not think his ghost
Might plead that argument with God?
The Cenci, III. 2.

Wiederum empfindet Giacomo Reue, wieder ist es die Aufgabe Orsinos, durch Erinnerung an Cencis Ruchlosigkeit, an die Frevel der Schwester, der Gattin

und den Kindern gegenüber, die Bedenken zu beseitigen. Das rüttelt den Schwankenden wieder auf, und der Beschluss wird fest:

"O, speak no more!
I am resolved". III. 2.

Ein neuer Plan wird ersonnen, Olimpio und Marzio sollen gewonnen werden.

Während die Giacomo-Partieen nur in Form flüchtiger, allgemeiner Bemerkungen in der Vorlage eine Entsprechung finden, sind die Olimpio-Marzio-Partieen der Handschrift treu nachgebildet.

Vorlage.

. . . . . "and finally resolved to commit the murder of Francesco to two of his vassals, who had become his inveterate enemies; one called Marcio, and the other Olympio: the latter, by means of Francesco, had been deprived of his post as castellan of the Rock of Petrella".
F. poe. II. p. 403.

Dichtung.

Ors.: Listen: You know Olimpio, the castellan of Petrella
In old Colonna's time; him whom your father
Degraded from his post? And Marzio,
That desperate wretch, whom he deprived last year
Of a reward of blood, well earned and due?
G.: I knew Olimpio; and they say he hated
Old Cenci so, that in his silent rage
His lips grew white only to see him pass.
Of Marzio I know nothing.
III. 2.

Von Marzio sagt die Vorlage nichts Näheres.

Der vierte Akt bringt den Gipfelpunkt der Ruchlosigkeit, des Hasses, der Gewalttat, kurz der Tyrannei Cencis. Zwei besondere Abarten der Tyrannei, die häusliche und die kirchliche, wurden bereits als wesent-

liches Stück aus Shelleys Leben und Dichtungen näher erörtert. Hier werde nun dargelegt, wie Shelley gegen Tyrannei im allgemeinen und dann im geschichtlichen, politischen Sinne energisch Stellung nimmt, und wie auch somit "The Cenci" im engsten Zusammenhange mit Shelleys Ideen steht.

Von tiefer, dauernder Einwirkung auf Shelleys Ideen waren William Godwins „politische Gerechtigkeit" und Mary Wollstonecrafts „Verteidigung der Rechte der Frau",[1] die Shelley schon (in der Schule) zu Eton gelesen hatte. Grundgedanke der „politischen Gerechtigkeit" ist die Abschaffung jeglicher Regierungsform, da sie alle schädlich sind und die Wohlfahrt der Gesellschaft hemmen. Der Despotismus ist in erster Linie verwerflich; denn ein Despot kann kein tugendhafter Mensch sein. Das Königtum ist auf Betrug gegründet. Das erbliche Königtum taugt nichts, denn erbliche Verdienste gibt es nicht. In der verfassungsmässigen Monarchie sind die Minister Könige und Tyrannen. Das Wahlreich erzeugt Kampf und Verwirrung. Jede väterliche Gewalt ist schon Tyrannei und darum zu verwerfen. (Cenci!) Auch die Ehe ist schädlich und unmoralisch, denn sie ist Zwang und Abhängigkeit. Die Auflösung des Staates und der Gesellschaft in völlig freie, selbständige, von der Vernunft geleitete Individuen ist daher Ideal des menschlichen Gemeinwesens.

Shelley, in hohem Grade begeistert für diese Ideen, schloss einen engen Freundschaftsbund mit Godwin, wohnte einige Zeit in seinem Hause und pflog einen

1) cf. p. 83 u. 84.

regen Gedankenaustausch mit ihm über literarische, moralische und politische Fragen.

Mit solchen Ideen eröffnete Shelley seine für uns in Betracht kommende literarische Tätigkeit, und in "The Cenci", Shelleys reifstem dramatischen Werke, begegnen sie veredelt und geläutert wieder. Schon aus der Oxforder Zeit stammen sechs Gedichte, welche von Tyrannenhass glühen.[1]

Wir greifen ein paar charakteristische Stellen heraus:

"Oppressors of mankind to you we owe
The baleful streams from whence these miseries flow;
For you how many a mother weeps her son,
Snatch'd from life's course ere half his race was run!
For you how many a widow drops a tear,
In silent anguish, on her husband's bier!"[2]
"What then are kings? — I see the trembling crowd
I hear their fulsome clamours echoed loud;
Their stern oppressor pleas'd appears awhile,
But April's sunshine is a Monarch's smile —
Kings are but dust — the last eventful day
Will level all and make them lose their sway;
Will dash the sceptre from the Monarch's hand,
And from the warrior's grasp wrest the ensanguin'd brand".[3]
"Whilst ruin'd towns and smoking cities tell,
That thy work, Monarch, is the work of hell".[4]

1) F. poe. IV. p. 339—341.
2) 339/340.
3) 340/1.
4) 341.

Im "Epythalamium" werden die Taten Franz Ravaillacs und Charlotte Cordays gefeiert und das letzte Röcheln des Tyrannen dargestellt als süsser, wie Liebeswonne.[1] Wie sehr erinnert das alles an die vernichtende Gewalt Cencis und an den Rachedurst und die gierige Befreiungsidee Beatricens!

„Queen Mab" IV bringt uns nach eingehender, scharfer Charakterisierung der Diener und Werkzeuge des Tyrannen eine Kennzeichnung des Tyrannen selbst, und da stossen wir fortgesetzt auf Züge Cencis: Er ist allmächtig im Bösen, im Verbrechen; er wirkt zerstörend, vernichtend, zerfressend, vergiftend; er versteht es, mit lügnerischen Worten sein argloses Opfer (Beatrice!) in das Netz zu locken; er ist voller Falschheit und Sinnlichkeit, abgestumpft gegen Gerechtigkeit, Liebe, Hoffnung; er ist der Bedrücker der Armen (Lucretia, Beatrice, Bernardo und namentlich Giacomo), deren Elend ihn mit dämonischer Lust erfüllt; er findet Entzücken im Anblick der Erschlagenen (Cencis Dämonismus!); seine Kinder werden sterben an der Frucht, die auf seiner Gruft erblüht. So starben Cencis Kinder und Lucretia an der Frucht, die die Freveltaten des Vaters gesät haben.

In dem auf "Queen Mab" zeitlich nächstfolgenden Werke, den "Assassins", wird ein glorreicher Triumph über den Tyrannen, das böse Prinzip schlechtweg, dargestellt. Der Triumph des Guten über das Böse ist auch ein Grundgedanke der Cenci-Tragödie.

Im "Alastor" scheint der Dichter das beliebte Thema zu verlassen. Doch da hierin alle Kehrseiten

1) F. poe. IV. p. 342–344.

der Tyrannei, Liebe, Frieden, Selbstlosigkeit, Leiden, Duldung verklärt dargestellt werden, so ist auch damit über die Tyrannei selbst ein Urteil zwischen den Zeilen zu lesen.

Die typischste Dichtung sozialpolitischer Tyrannei und sozialpolitischer Befreiung ist "Laon and Cythna". Cythna muss der grausamen Lust des Tyrannen huldigen (Beatrice-Cenci!). Sie wird Mutter, und der Tyrann entreisst ihr in seinem Übermass von Grausamkeit das geliebte Kind. Von Gram verzehrt, will sie sich nur noch dem grossen Plane sozialer Befreiung[1] widmen, den sie, gleich Beatrice, mit rhetorischer Gewalt vor dem Volke entwickelt:

"But children near their parents tremble now
Because they must obey — one rules another".
C. VIII. 13.

"Woman! — she is his slave, she has become
A thing I weep to speak — the child of scorn,
The outcast of a desolated home". C. VIII. 15.
"Man seeks for gold in mines, that he may weave
A lasting chain for his own slavery; —
In fear and restless care that he may live
He toils for others, who must ever be
The joyless thralls of like captivity;
He murders, for his chiefs delight in ruin".
C. VIII. 14.

Furcht, Zittern, verödetes Heim, Gefangenschaft, Sklaverei, Herrschsucht, Habsucht, Mord, Entzücken

1) "Prometheus" u. "Hellas" p. 92.

am Ruin! — Das alles Züge, die sich durch die ganze Cenci-Tragödie als leitender Faden hindurchziehen.

Erst "Karl I." bedeutet einen wenigstens partiellen Bruch des Dichters mit seinen seitherigen Ideen und Darstellungsweisen, eine neue Epoche des Mannesalters und der völligen Gereiftheit, deren Entfaltung durch den allzufrühen Tod des Dichters gehindert wurde.[1]

Diese Summe von Berührungspunkten zwischen "The Cenci" und den früheren Dichtungen Shelleys führt zu dem Resultate, dass die Ideen in "The Cenci" im grossen und ganzen dieselben sind. In ihrer äusseren Darstellung unterscheiden sie sich dadurch, dass sie in einer objektiveren, ruhigeren und gereifteren Form wiedergegeben sind, als dies in den anderen Dichtungen geschah. War es schon ein hoher Grad von Tyrannei, der diese anderen Dichtungen kraftvoll entgegentraten, so steigt sie in "The Cenci" auf ihren höchsten Gipfel, indem sie die Unschuld des Weibes nicht achtet, und zum Verbrechen der rohen Gewalttat kommt hier das der Blutschande aggravierend hinzu.

Im vierten Akt nun scheinen Tyrannei und unnatürliche Leidenschaft abwechselnd vorzuwiegen. Doch beide, stets mit einander vereint, sind gleich gross in ihrem schauerlichen Effekte. Die dämonische Natur Cencis findet ihren höchsten Ausdruck in seinen Flüchen. Mit den Flüchen verbindet er eine für ihn charakteristische Vorstellung des Gottesbegriffes. Die Vorlage nennt ihn Atheist; bei

1) Die nach "The Cenci" geschriebenen Dichtungen wollen wir nicht zur Untersuchung heranziehen.

Shelley ist er streng gläubig, überzeugt von den göttlichen Attributen der Allmacht, der Gerechtigkeit, der Güte, des Wohlwollens und der Heiligkeit. Doch dienen diese Eigenschaften nicht guten Zwecken, sondern Zwecken der Vernichtung. Cencis Gott ist ein Dämon, wie Cenci selbst:

"That done,
My soul, which is a scourge, will I resign
Into the hands of him who wielded it"
IV. 1.

— "and when dead
As she shall die unshrived and unforgiven".
IV. 1.

"Her spirit shall approach the throne of God"
IV. 1.

"Vile palterer with the sacred truth of God"
IV. 1.

Das sind augenscheinliche Belege für den orthodoxen Teil seines religiösen Standpunktes. Die Vorstellung Gottes als des vernichtenden Dämons war bereits im ersten Akt ausgedrückt und wird im vierten nochmals angedeutet:

"It is indeed a most desired event,
If when a parent from a parent's heart,
Lifts from this earth to the great father of all
A prayer, both when he lays him down to sleep
And when he rises up from dreaming it;
One supplication, one desire, one hope,
That He would grant a wish for his two
sons,

Even all that he demands in their regard —
And suddenly, beyond his dearest hope
It is accomplished." I. 3.
"With what but with a father's curse doth God
Panic-strike armèd victory, and make pale
Cities in their prosperity? The world's Father
Must grant a parent's prayer against
his child." IV. 1.

Die Idee, dass Gott mit Cenci, dem Bösewicht, gleichen Charakters ist, die Idee der väterlichen, dämonischen Zwecken dienenden Gewalt ist durchweg ausgedrückt.

Ein solcher Gott der Vernichtung und zugleich der Allmacht ist der Christengott in "Queen Mab":
"A vengeful pitiless and almighty fiend.
Whose mercy is a nickname for the rage
Of tameless tigers hungering for blood." Qu. M. IV.
"The self-sufficing, the omnipotent,
The merciful, and the avenging God." Qu. M. VI.
"Is there a God! — aye, an almighty God,
And vengeful as almighty!" Qu. M. VII.

Den knappen Bericht der Vorlage:[1] "he cursed them" malt Shelley aus zu wirkungsvollen Details. Zunächst scheint sich die Gewalttat etwas zu mildern, indem der Peiniger freiwillige Unterwerfuug fordert. Dann wäre die Seele verderbt, was er eben will. Er meint, er könne Beatrice leicht an den Haaren herbeischleifen, sie mit Füssen treten, sie mit Ketten bezähmen. Doch dann bliebe ja unerfüllt, was er am meisten wünschte: Befriedigung der sinnlichen Lust. Ausser-

1) F. poe. II. p. 400.

dem, so lange sie noch widerstrebt, ist sie sittlich nicht gesunken, was er ebenso sehr wünscht.

Noch einmal sucht Lucretia mildernd auf ihn zu wirken: Er möge Beatrice an einen Freund verheiraten, damit noch Schlimmeres verhütet werde. Doch alsdann ist sie ja seinem Zorne entzogen und kann dessen spotten. Dazu wird Cenci nie seine Zustimmung geben. Noch einmal lässt er mit dämonischer Lust die Schicksale Roccos und Christofanos an seinem Auge vorüber rollen; für die Übrigbleibenden diktiert er ein furchtbares väterliches Vermächtnis: Giacamo soll eine schlimmere Hölle im Leben als im Tode finden. Beatrice soll in Gotteslästerung und Verzweiflung sterben. Bernardo, dem Schuldlosen, vermacht er das Andenken an all diese schrecklichen Taten. Wenn er dies alles erwirkt, dann will er sein ganzes Besitztum auf einander türmen, die Güter in Papiere verwandeln und daraus ein Freudenfeuer machen, ein bonfire, von dem die Vorlage[1] spricht. Unter dem unverkennbaren Einflusse von Shakespeares "Richard III." und "King Lear" lässt der Dichter die Kraft der Flüche masslos anschwellen.

Shelley hat Shakespeare unendlich hoch geschätzt und sich unausgesetzt mit ihm beschäftigt. Sowohl der äussere Aufbau, als auch namentlich die psychologische Vertiefung und Eigenart der Tragödie lassen die Wirkung dieses Shakespeare-Studiums erkennen. Wetz sagt in seinem „Shakespeare vom Standpunkte u. s. w.": „Die Bösewichte begehen bei Shakespeare ihre ruchlose Thaten vor

1) F. poe. II. p. 401.

allem, um ihren lasterhaften Instinkten genug zu thun, nicht eigentlich bestimmter Zwecke halber."[1] — So auch Cenci. Ferner Hass und Neid gegen die Guten,[2] sittliche Verblendung, Gewissensbisse aus Furcht vor Vergeltung[3] (Lucretia und Giacomo) — all diese psychologischen Momente Shakespearischer Menschen kehren in "The Cenci" wieder.

Richard III.

If ever he have child, abortive be it.
Prodigious, and untimely brought to light,
Whose ugly and unnatural aspect
May fright the hopeful mother at the view;
And that be heir to his unhappiness! I. 2.

The Cenci.

That if she ever have a child; and thou,
Quick nature, I adjure thee by thy God,
That thou be fruitful in her, and encrease
And multiply, fulfilling his command,
And my deep imprecation! May it be
A hideous likeness of herself, that as
From a distorting mirror, she may see
Her image mixed with what she most abhors,
Smiling upon her from her nursing breast.
And that the child may from its infancy
Grow, day by day, more wicked and deformed,
Turning her mother's love to misery. IV. 1.

„Die Flüche in Richard III.," sagt Wetz,[4] „sind, genau genommen, nur Prophezeihungen, von denen die meisten zur Voraussetzung haben, dass im Laufe

1) Wetz, p. 176.
2) Wetz, p. 172.
3) Wetz V. Kap. 8.
4) Shakespeare . . . p. 490.

der Dinge stets das Walten der Gerechtigkeit sichtbar werden müsse.“ — Ähnlich die Flüche Cencis, der im göttlichen Walten gleichsam den Reflex seines eigenen Waltens erblickt und von der göttlichen Erhörung seines Fluches überzeugt ist.

Zwischen Lear und Cenci finden sich bei vielfacher Verschiedenheit manche verwandte Züge: Beide von einem allerdings verschiedenartigen Wahn befallene Greise; Härte gegen die Kinder, doch auch wieder aus verschiedenen Motiven; gleich gross in der Leidenschaftlichkeit der Sprache. Indessen scheint in den Gegensätzen zwischen Vater und Kind und in der Art und Weise, wie diese Gegensätze zum Ausdruck gelangen, d. h. in den Flüchen, der Hauptberührungspunkt zu liegen:

King Lear I. 4.:

Hear, nature, hear! dear goddess, hear!
Suspend thy purpose, if thou didst intend
To make this creature fruitful!
Into her womb convey sterility!
Dry up in her the organs of increase;
And from her derogate body never spring
A babe to honour her; if she must teem
Create her child of spleen; that it may live
And be a thwart disnatur'd torment to her!
Let it stamp wrinkles in her brow of youth;
With cadent tears fret channels in her cheeks;
Turn all her mother's pains, and benefits,
To laughter and contempt; that she may feel
How sharper than a serpent's tooth it is
To have a thankless child!“

Lear verdammt seine Tochter zur Unfruchtbarkeit, Cenci gerade zur Fruchtbarkeit, aber einer Fruchtbarkeit, aus der nur Unheil entspringen kann.

Ein anderer Berührungspunkt, der jedoch mehr sprachlicher als psychologischer Natur ist:

K. Lear.	The Cenci.
Come not between the dragon and his wrath. I. 1.	It was safer To come between the tiger and his prey. IV. 1.

Ein charakteristischer Gegensatz zwischen Lear und Cenci sei noch erwähnt:

K. Lear.	The Cenci.
I am a very foolish fond old man Fourscore and upward; not an hour more, nor less; And, to deal plainly, I fear, I am not in my perfect mind. IV. 7.	I do not feel as if I were a man, But like a fiend appointed to chastise The offences of some unremembered world. IV. 1.

Lear fühlt sich schwach und alt, allerdings erst am Ende, da er gebrochen ist; Cenci fühlt sich stark, mächtig, zu grossen, weltverbessernden (tatsächlich weltvernichtenden) Taten bestimmt.

Das Urteil Shelleys über "King Lear" in "A Defence of Poetry" erhöht noch die Wahrscheinlichkeit bedeutender Einflüsse. Shelley sagt daselbst: "King Lear may be judged to be the most perfect specimen of the dramatic art existing in the world".[1]

Wenn Shelley im vierten Akte noch einmal Cenci seine ganze Ruchlosigkeit entfalten lässt, so geschah

1) F. pr. III. p. 115.

dies mit bewusster Absicht: Wir sollen sehen, wie nötig es ist, dass Cenci fällt, und wir empfinden mit seinem Falle kein Mitleid.

Mit den Flüchen zieht sich Cenci zum Schlafe zurück; schon wird das Garn um ihn gezogen, das ihm Verderben bringen soll; schon warten die Mörder der Winke Beatricens und Lucretias.

Augenscheinlich sind es zwei Gesichtspunkte, unter deren Einfluss der Dichter die beiden Mörderszenen aufbaute: 1) Die Tatsachen der Vorlage, an die der Dichter sich in der Hauptsache wieder eng anschliesst. 2) Die Mörderszenen in "Macbeth" und "Richard III.", denen vorzugsweise psychologische und dramatisch-technische Momente, weniger sprachliche, entlehnt sind.

Es scheint, dass Shelley "Macbeth" ganz besonders geschätzt hat. Zahlreiche Zitate aus "Macbeth", die in Shelleys Prosaschriften eingeflochten sind, beweisen dies:

"Art thou afraid
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire?" — — —.

Zastrozzi IX. F. pr. I. p. 69;

ebenso in "Proposal for an Association" F. pr. I. p. 376.

"That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it" . . . . Zastr. XV. F. pr. I. p. 133.

"And the crow makes wing to the rooky wood". . . .
Def. of P., F. pr. III. p. 122.

"I dare not wait upon I would, like the poor cat in the adage". Def. of P., F. pr. III. p. 135.

Wir sind nun in unserer Tragödie zu dem Punkte gelangt, wo die Vorbereitungen zum Morde getroffen sind. Olimpio und Marzio sind dafür gewonnen. Auf Schloss Petrella soll die Tat vollbracht werden. Es sind bange Gefühle, die die beiden Frauen beherrschen: "They come not yet. —
'Tis scarce midnight. — How slow
Behind the course of thought, even sick with speed
Lags leaden-footed time"! IV. 2.

So Lady Macbeth II. 2:
"Alack! I am afraid they have awak'd,
And 't is not done: — the attempt and not the deed
Confounds us. — Hark! — I laid their daggers ready;
He could not miss them. — Had he not resembled
My father as he slept, I had done 't."

Dazu die Angst, der Plan könnte misslingen dadurch, dass der Alte vorzeitig erwachte. Bangigkeit wechselt mit Hoffnung. Das Bewusstsein, vor einer gerechten Tat zu stehen, wird wach. Die Mörder erscheinen, die beiden Frauen verschwinden nach oben, um auf die Rückkehr der Mörder und den Bericht ihrer Erfolge zu warten. Im weiteren Gang der Handlung werden knappe Bemerkungen der Vorlage unter der evidenten Einwirkung der Mörderszenen in "Richard III." zu einer psychologisch vertieften und technisch geschickten Darstellung gebracht.

1) Vorlage: "Soon after the assassins entered, and told the ladies that pity had held them back, and that they could not overcome their repugnance to kill in cold blood a poor sleeping old man".[1]

1) F. poe. II. p. 404/5.

Richard III.

2. M.: What, shall we stab him as he sleeps?

1. M.: No; he'll say, 't was done cowardly, when he wakes.

2. M.: Why, he shall never wake until the great judgment-day.

1. M.: Why, then he'll say, we stabb'd him sleeping.

2. M.: The urging of that word, judgment, hath bred a kind of remorse in me.

1. M.: What? art thou afraid?

2. M.: Not to kill him, having a warrant; but to be damn'd for killing him, from the which no warrant can defend me.

1. M.: I thought, thou hadst been resolute.

2. M.: So I am, to let him live.

1. M.: I'll back to the duke of Gloster, and tell him so.

2 M.: Nay, I pr'ythee, stay a little: I hope, this passionate humour of mine will change; it was wont to hold me but while one tells twenty.

1. M.: How dost thou feel thyself now?

2. M.: Some certain dregs of conscience are yet within me.

1. M.: Remember our reward, when the deed's done.

I. 4.

The Cenci.

O: We dare not kill an old and sleeping man;
His thin grey hair, his stern and reverent brow,
His veinèd hands crossed on his heaving breast,
And the calm innocent sleep in which he lay,
Quelled me. Indeed, indeed, I cannot do it.
M.: But I was bolder; for I chid Olimpio,
And bade him bear his wrongs to his own grave
And leave me the reward.
And now my knife
Touched the loose wrink: led throat, when the old man
Stirred in his sleep, and said: "God! hear, O, hear,
"A father's curse! What, art thou not our father?"
And then he laughed. I knew it was the ghost
Of my dead father speaking through his lips,
And could not kill him.
Bea: Miserable slaves! Where, if ye dare not kill a sleeping man,
Found ye the boldness to return to me
With such a deed undone? Base palterers!
Cowards and traitors! IV. 3.

Bei Shelley wie bei Shakespeare das Zögern, das Ermuntern, die Gewissensfrage, der Reiz des Lohnes.

Doch lässt Shakespeare den Mord sich auf der Bühne abspielen, Shelley referiert nur darüber; bei Shakespeare ist die Wirkung erhöht durch das wehmutsvolle Klagen Clarences, der, im Gegensatz zu Cenci, noch einmal auf die Bühne gebracht werden musste; bei Shelley ist die Wirkung abgeschwächt, die Handlung in den Hintergrund gestellt, kurz abgerollt, die Mörder wichtiger als der Mord, ihr Verhältnis zu Beatrice und diese selbst in den Vordergrund gedrängt. In diesem Punkte scheint sich der Einfluss der Mörderszene in "Macbeth" besonders geltend gemacht zu haben. Noch einmal sucht Beatrice, die unterdessen mit ihrer Mutter wieder erscheint, die Mörder zu ermuntern, indem sie an die Heiligkeit der Tat erinnert. So sucht Macbeth die zagenden Mörder anzufeuern, doch unter anderen, weniger edlen Motiven: er appelliert an ihre Rachegefühle.

Macbeth III. 1:

"Both of you
Know, Banquo was your enemy".

Ebenda:

"Know,
That it was he, in the times past, which held you
So under fortune . . . , Do you find
Your patience so predominant. . . . .
But ye are resolved?" —

Mit diesem Hinweis auf den Entschluss wird in "The Cenci" wie in "Macbeth" geschickt zur Tat übergeleitet. Wiederum Gefühle der Erwartung, gemischt aus Furcht und Hoffnung. Heroische Fassung zeichnet auch da Beatrice aus:

—" Come, follow!
And be your steps like mine, light, quick and
bold". IV. 2.

Die beiden Frauen verfolgen in einiger Entfernung den Gang der Handlung gleich Macbeth und Lady Macbeth. Bedenken und Gewissensbisse erheben sich und werden wieder beseitigt durch die Überzeugung von dem guten Zwecke. Die schaudernden Mörder kommen erfolglos zurück:

"Is it accomplished? — What?
Did you not call? — When? — Now. — I ask if all is
over? —
We dare not kill an old and sleeping man". IV. 3.

Shakespeares Lebendigkeit und Knappheit liegt in diesem Triloge, eine Darstellung, die sich vorzüglich zur nervös aufgeregten Szene eignet:

Macbeth II. 2: "When? — Now. — As I descended? — Ay — Hark. . . ."

Die Mutlosigkeit der Mörder, das Fehlschlagen des Planes reizt Beatrice zur heftigsten Empörung. Sie überhäuft sie mit den derbsten Ausdrücken des Vorwurfes, entreisst ihnen den Dolch und erklärt sich bereit, den Vater selbst zu ermorden. Diese Partie ist eine getreue Übertragung der in der Vorlage gegebenen Tatsache: "These words filled Beatrice with anger and after having bitterly reviled them as cowards and traitors, she exclaimed: Since you have not courage

enough to murder a sleeping man, I will kill my father myself, but your lives shall not be long secure".[1]

Ein Analogon findet diese Partie wieder in Macbeth II. 2: Lady Macbeth:

"Give me the daggers. The sleeping, and the dead,
Are but as pictures".

Von neuem gehen die Mörder an ihr Werk, ermutigt durch Beatricens heroisches Auftreten, durch ihren Zorn und ihre sittliche Entrüstung. Während Lucretia mit einem "would it were done" ihr Herz entlastet, schwelgt Beatrice bereits im Gedanken der Befreiung:

"Darkness and hell
Have swallowed up the vapour they sent forth
To blacken the sweet light of life. My breath
Comes, methings, lighter, and the jellied blood
Runs freely thro' my veins. Hark!" IV. 3.

Shelley sagt selbst in der Vorrede, in der Rachelust läge die tragische Schuld Beatricens. Es ist natürlich und leicht erklärlich, dass nach solchen Leiden und solcher Bedrückung sich ein Gefühl der Rache in Beatrice geltend machen musste. Es ist auch natürlich, dass die Tochter eines so leidenschaftsvollen Vaters einen Teil dieser Leidenschaft erbte. Trotzdem ist es augenscheinlich, dass in der Seele des unglücklichen Mädchens ein anderes Gefühl weit mächtiger wurde, als Rache: der Drang nach Be-

1) F. poe. II. p. 405.

freiung, nach Erlösung von diesen unsäglichen Leiden, zugleich auch der Drang zur Vorbeugung und Verhinderung solcher Dinge für die Zukunft. Man denke sich in die Lage Beatricens versetzt! Welche Gefühle werden da vorwiegen? Die der Rache oder die der Befreiung?

Wenn wir behaupten, dass das Freiheitsgefühl das Gefühl der Rache übertrifft, so geschieht es nicht, um dem Charakter Beatricens edlere Züge zu verleihen, sondern es sind Schlussfolgerungen, die eine nähere Prüfung der Dichtung zweifellos ergeben muss. Wenn Shelley selbst in seiner Vorrede das Rachegefühl so sehr betont, so geschieht es vielleicht, um seiner Heldin eine tragische Schuld zu supponieren.

Die Dichtung, im Gegensatze zur Vorrede, stellt das Befreiungsgefühl in den Vordergrund und lässt es stärksten Impuls zur Handlung sein.

Einen Beweis dafür liefert eine Stelle in IV. 4:

"I am as universal as light;
Free as the earth-surrounding air; as firm
As the world's centre."

Durch die ganze letzte Hälfte der Tragödie geht das Sehnen nach Befreiung, wenn es auch nicht immer in die Augen springend ausgedrückt ist. Der Befreiungsgedanke wäre überdies auch ein echt Shelleyscher Gedanke: So zieht Cythna hinaus, um ihrem Geschlechte die Wege und Ziele des grossen sozialen Befreiungswerkes zu zeigen.

Laon and Cythna:

C. IV. 14:

"I will arise and waken
The multitude."

C. II. 37:

"Never will peace and human nature meet
Till free and equal man and woman greet
Domestique peace; and ere this power can make
In human hearts its calm and holy seat
This slavery must be broken!"

C. II. 39:

„Laon, I am not weak — — —"
(Heroismus und Selbstbewusstsein Beatricens!)

C. II. 43:

"Can man be free if woman be a slave? . . . . "

C. VIII. 15:

„Woman! she is a slave . . . . "

C. VIII. 17:

„Let all be free and equal!"

Die Quelle dieser Ideen der Befreiung und heroischen Kraft der Frau ist in "A Vindication of the Rights of Woman" von Mary Wollstonecraft zu suchen. Mary W. fordert in ihrem Buche vor allem Selbstzweck und Selbstbestimmung der Frau, Unabhängigkeit und Freiheit, Bildung des Geistes im Gegensatz zu Rousseau, der die geistige Niedrigkeit der Frau gefördert haben will, um die Überlegenheit des Mannes zu befestigen; sie fordert ferner Entwickelung des Charakters zur

Tugend, Würde, zum Edelmut, zur Herrschaft über sich selbst, nicht über die Männer. (Doch hier handelt es sich mehr um soziale Befreiung, bei Beatrice mehr um persönliche.)

Wir kehren zum Gang unserer Handlung zurück. Beatrice ist voller Zuversicht. Der Gedanke an die Erlösung nimmt der Seele den schweren Druck. Das Gefühl der Freude und des Freiseins steigert sich, als die Mörder zurückkommen mit der Verkündigung: dead!

Aus dem Munde Marzios erfahren wir, dass sie, um Blutspuren zu vermeiden, Cenci erdrosselt, dass sie seinen Leichnam vom Balkon in den Garten geworfen haben, um den Anschein zu erwecken, dass er hinabgefallen sei.

Hier weicht Shelley wesentlich von der Darstellung der Vorlage ab. Nach dem Bericht der Vorlage haben die Mörder dem schlafenden Cenci einen Nagel in den Kopf geschlagen, einen anderen in den Nacken. Die beiden Frauen nahmen die Nägel heraus, wickelten den Körper in ein Hemd und trugen ihn in einen von einer Galerie überhängten Garten. Bei der Shelleyschen Darstellung also, wonach die Mörder ihn erdrosselten und selbst den Leichnam zum Balkon herunter warfen, sind die beiden Frauen, in bewusster Absicht des Dichters, von jeder tätlichen Mitwirkung frei. Dass Shelley die Tat selbst nicht auf die Bühne bringt, sondern nur darüber referieren lässt, beweist dramatisches Verständnis: die Spannung der Personen, während das Ereignis sich ausserhalb der Bühne vollzieht, ist dramatischer als die Vorführung der Tat. Die Mörder erhalten ihren Lohn, der in

einem Beutel Gold besteht. Marzio erhält ausserdem einen kostbaren Mantel Cencis mit der Versicherung, dass seine Tat kein Verbrechen sei, und dass er vielmehr ein Werkzeug Gottes wäre.

Die Freude wird bald unterbrochen: ein Horn erschallt; die Brücke wird herunter gezogen; die Erde erdröhnt vom Rossegetrampel. Es ist eine Situation und Darstellung, die sehr an das Klopfen in "Macbeth" (II. 2) erinnert, und Shelley, der in diesem Passus gänzlich von der Vorlage abweicht, hat sich augenscheinlich um so enger an Shakespeare angeschlossen. Hier wie dort eine naturgemässe Erregung; hier wie dort Verdeckung der Mitschuld durch Erheuchelung des Schlafes. Macbeth II. 2:

"I hear a knocking
At the south entry: retire we to our chamber.
A little water clears us of this deed:
How easy is it then! Your constancy
Hath left you unattended, Hark! (Lucretia!) more knocking:
Get on your night-gown lest occasion call us,
And show us to be watchers. — Be not lost
So poorly in your thoughts." (Ermahnung an Lucretia!)

The Cenci IV. 3:

"Let us retire to counterfeit deep rest;
I scarcely need to counterfeit it now:
The spirit which doth reign within these limbs
Seems strangely undisturbed".

Der starke Eindruck des Hornes wie des Klopfens in "Macbeth" erklärt sich daraus, dass damit die Vergeltung der Tat sich ankündigt.

Das Horn war, wie Lucretia richtig erkannte, die Ankündigung des Gerichts. Es verkündete die Ankunft Savellas, des päpstlichen Gesandten, der die Klagen über Cencis Freveltaten untersuchen sollte. Er hatte die Vollmacht, den Wüterich sofort töten zu lassen, und somit hätte eine gesetzliche Tötung die Unglücklichen befreit. Doch nun war die Tat, wenn sie auch sittlich noch so berechtigt war, auf ungesetzlichem Wege vollbracht, die Beweise leicht gefunden und die gerichtliche Bestrafung unumgänglich. Die Unruhe, die Verwirrung, die Verstörung Lucretias erhöhen von vornherein den Verdacht. Auch die kluge Verstellung Beatricens und Bernardos, die Erheuchelung der Unschuld und Unwissenheit retten nicht.

Eine Untersuchung wird vorgenommen, der Leichnahm wird entdeckt zwischen den Zweigen einer Tanne hängend. Die Entdeckung Marzios, die Entdeckung des Briefes Orsinos an Beatrice, dazu noch die steigende Unruhe Lucretias enthüllen vollends das Verbrechen Savella, eine von Shelley eingeführte Person, die, wenigstens in diesem Zusammenhange, nicht in der Vorlage genannt wird, versteht es vortrefflich von Schritt zu Schritt Geständnisse zu entlocken. Die Verhaftung erfolgt. Kein Jammern, kein Wehklagen, keinen Ausdruck geduldiger Unterwerfung lässt Beatrice vernehmen. Heroisch tritt sie dem Gesandten entgegen und weist ihm nach, dass die Schuld nicht auf ihrer Seite zu suchen ist, sondern auf der Seite derjenigen, die solche Freveltaten, die sie ertrug, duldeten. So macht sie, gleich Vittoria in

Websters "The White Devil", den Richter und Ankläger zum Verbrecher. Sie leugnet nicht, dass sie Cencis Tod gewünscht, erhofft und erfleht hatte. Denn ihre einzige Rettung war sein Untergang. Trotz alledem hält sie sich für schuldlos. Denn ein solcher Mord kann nach solchem Leiden kein Verbrechen sein. In diesem Sinne bittet sie den Legaten um Freisprechung. Doch dieser folgt seiner Pflicht und bringt die Unglücklichen nach Rom.

Im Schlussakt schliesst sich der Dichter wieder eng an seine Vorlage an. Die Gerichtssitzung und Verurteilung darzustellen, war naturgemäss Ziel und Aufgabe dieses Aktes. Der Haupthandlung schickt der Dichter einen Dialog zwischen Giacomo und Orsino voraus, deren Charakter nochmals scharf gekennzeichnet wird. Giacomo ist von neuem moralisch niedergedrückt, gequält von Reue und Gewissensbissen, die Orsino aus der Flucht vor Gefahr zu erklären sucht. Orsinos Vorschlag zur Flucht weist er mit Entrüstung zurück, nennt Orsino einen Schurken, der alles Unglück verschuldet habe, und zieht den Degen gegen ihn. Sophistisch weiss Orsino den Gereizten zur Versöhnung und Beruhigung zu bringen:

. . . . . "What I just proposed
Was but to try you. As for me, I think,
Thankless affection led me to this point". V. 1.

Dagegen bekennt er selbst, seine wahre Absicht, seine egoistischen Hintergedanken enthüllend:

"And to attain my own peculiar ends
By some such plot of mingled good an ill
As others weave". V. 1.

Im Übrigen ist das Selbstgespräch Orsinos, das die Szene abschliesst, gehäuft mit weitläufigen Betrachtungen und Reflexionen, die mehr philosophischer als dramatischer Natur sind.

In niedriger Verkleidung, mit Lumpen bedeckt, sucht er zu entkommen. In der Vorlage: "He changed his dress for that of a charcoal-man blackening his face, and shaving his head . . . ." [1]

Die Gerichtsszene, in der neben Beatrice Marzio in den Vordergrund tritt, ist eine sehr getreue Darstellung der in der Vorlage gegebenen Tatsachen. Marzio erscheint, wie in der Mörderszene, den Einflüssen Beatricens fortwährend unterworfen. Er bekennt und leugnet wieder ab, überwältigt von Beatricens Sprache, Erscheinung und ihrem strengen und doch erbarmungsvollen Blick, entschlossen, das „schöne Stück der Natur" auf keinen Fall der Schmach preiszugeben. Die Einwirkung Beatricens auf ihn steigert sich, als Camillo befiehlt, ihn näher zu Beatrice zu bringen, vor deren Blick er bebe. In längerer, eindringlicher Rede stellt sie ihm ihre unsäglichen Leiden dar, des Vaters Schuld, ihre eigene Unschuld und Reinheit, die Achtung vor ihrer alten, vornehmen Familie; sie weist auf das Verbrechen hin, das Gefühl des Mitleids zu ersticken und Schuldlose der Schmach und dem Tode preiszugeben. Marzio, völlig umgestaltet, erklärt, dass die,

1) F. poe. II. p. 407.

die er vorher anklagte, unschuldig seien und häuft jede Schuld auf sich. Er gewinnt unsere Sympathieen dadurch, dass er, um die Angeklagten zu retten, unter Duldung fürchterlicher Folterqualen heroisch stirbt.

Beatricens Beredsamkeit, Gewandtheit und Entschlossenheit sind, ähnlich wie in der Gastmahlszene, hier scharf gezeichnet. In der Vorlage: "presence of mind and courage[1] . . . . . and even by her lively eloquence, confused the judges who examined her".[2] Beatrice leugnet ohne Umschweife: "I never saw him". V. 2. Dieses entschiedene Leugnen passt trefflich zu ihrer Entschlossenheit und entspricht sehr dem Berichte der Vorlage: "All constanthy denied the crime, particularly Beatrice".[3]

In einer rhetorisch kraftvollen Rechtfertigungsrede sucht sie nachzuweisen, dass ein niedriger, feiger Sklave wie Marzio moralisch gar nicht so hoch stehe, um aus Überzeugung zu urteilen, dass er vielmehr, mit der Folter bedroht, so aussage, wie der Richter es wünsche. Die tiefste Einwirkung auf Camillo erzielt sie mit folgenden Worten:

"If your fine frame were stretched upon that wheel,
And you were told: "Confess that you did poison
Your little nephew; that fair blue-eyed child
Who was the loadstar of your life. . . ." V. 2.

Da bekennt Camillo:

"I would pledge my soul
That she is guiltless." V. 2.

1) F. poe. II. p. 406.
2) F. poe. II. p. 408.
3) F. poe. II. p. 408.

Auf jenen blauäugigen Neffen zurückkommend, sagt er:

„I would as soon have tortured mine own nephew
(If he now lived he would be just her age;
His hair, too, was her colour, and his eyes
Like her's in shape, but blue and not so deep)
As that most perfect image of God's love
That ever came sorrowing upon the earth.
She is as pure as speechless infancy! V. 2.

Shelley hatte in diesem blauäugigen Kinde seinem eigenen Sohne William, der gerade zur Zeit der Abfassung der „Cenci" starb und den Shelley über alles liebte und gleichsam als den Leitstern seines Lebens betrachtete, ein Denkmal gesetzt.

Auf die Anfrage des Richters, ob sie den Brief Orsinos kenne, macht sie ihm klar, dass er sie nicht mit Fragen zu verstricken habe, dass ihr überhaupt gar kein Kläger gegenüberstände, dass er doch nicht zugleich Kläger, Zeuge und Richter sein könne. Diese Stelle erinnert sehr an Vittoria in Websters "The White Devil", die dieselbe heroische Kraft und Schlagfertigkeit entfaltet:

Webster.

V: Who says so
But yourself? if you
be my accuser,
Pray, cease to be my judge:
come from the bench.
. . . . Yes, you have ravish'd
justice.[1]

Shelley.

B: Entrap me not with
questions.
Who stands here
As my accuser? Ha! wilt
thou be he,
Who art my judge? accuser,
witness, judge,
What, all in one? V. 2.

1) Webster's W. ed. by A. Dyce (Ld. 1857) p. 23.

Camillo, der, ohne die erforderliche Energie zu haben, bestrebt ist, das Schicksal der Unglücklichen zu wenden, erkennt die Unschuld der Angeklagten an und will sich beim Papste für sie verwenden.

Die dritte Szene, die uns in eine Gefängniszelle führt, bietet uns ein betrübendes Bild und dies in einer schönen, edlen, hoheitsvollen Sprache. Als Probe solcher Sprache Shelleys sei folgende Stelle angeführt, die zugleich in psychologischer Vertiefung das harmonische Verhältnis zwischen Bruder und Schwester charakterisiert:

"How gently slumber rests upon her face,
Like the last thoughts of some day sweetly spent
Closing in night and dreams, and so prolonged.
After such torments as she bore last night,
How light and soft her breathing comes. Ay, me!
Methinks that I shall never sleep again.
But I must shake the heavenly dew of rest
From this sweet folded flower, thus . . wake! awake!
What, sister, canst thou sleep?" V. 3.

Ruhe und Fassung zeichnen auch jetzt unsere Heldin aus. Von sittlicher Entrüstung wird sie indes ergriffen, als sie erfährt, dass alle bekannt haben, weil sie die Qual der Folter nicht mehr ertragen konnten. In diesem Bekennen erblickt Beatrice eine moralische Schwäche, eine Unfähigkeit, heroischen Widerstand zu leisten, zugleich eine Blossstellung der Ehre der Cenci-Familie, insofern, als die Angeklagten nun dem Spott des Pöbels ausgesetzt sind und nach damaliger Sitte, am „Huf der Pferde" durch die Strassen geschleift

werden. In diesem letzten Punkte hält sich Shelley an einen Passus der Vorlage, der gleichfalls von diesem Strafverfahren spricht.[1]

Beatrice erklärt, niemals zu bekennen, selbst nicht auf die Bitten Giacomos und Bernardos und auf die Drohung des Richters, mit verschärften Martern sie zum Geständnis zu zwingen. Ihr bitterster Schmerz ist nicht der physische, von der Folter hervorgebrachte, sondern der Seelenschmerz, der sich aus dem Gedanken an ihr jammervolles Dasein ergibt, an die Ungerechtigkeit, die sie und die ihrigen von Himmel und Erde erduldeten, an Tyrannei und Bedrückung. Hier zeigt sie vielleicht den höchsten Grad heroischer Kraft, die auch die Vorlage mit ein paar Worten treffend charakterisiert: "But the Signora Beatrice, being young, lively and strong, neither with good or ill treatment, with menaces, nor fear of torture, would allow a single word to pass her lips which might inculpate her."[1]

Beatrice wird hier zu einer titanischen Gestalt. In ihrer Duldung, die bei Shelley stets mit Heroismus vereint ist, in ihrem edlen Zorn und trotzigen Widerstand liegen wesentliche Berührungspunkte der „Cenci" mit dem „entfesselten Prometheus" und „Hellas". In ihrer Idee der Befreiung und gerade der Selbstbefreiung ist sie nichts anderes als die Frauengestalt einer Cythna und einer Mary Wollstonecraft. Sie ist stets die Führende, die die anderen mit sich zieht, wie die eben Genannten bei der sozialen Umwälzung die geistigen Führerinnen sind.

1) F. poe. II. p. 408.

Die ganze Gerichtssitzung bietet im Hinblick auf Beatricens Heldenmut, Entschlossenheit und Schlagfertigkeit etwa dasselbe Bild, wie die in Websters „The White Devil“:

Vittoria: Yes, I shall welcome death
As princes do some great ambassadors;
I'll meet thy weapon half way. [1]

Vittoria: O, thou art deceiv'd, I am too true a woman:
Conceit can never kill me. I'll tell thee what,
I will not in my death shed one base tear;
Or if look pale, for want of blood, not fear. [1]

Websters Darstellung hat den Vorzug, dass sie knapper, frischer, reicher an Wechsel ist; diejenige Shelleys erscheint durch die vielen Reflexionen und psychologischen Erörterungen mitunter gedehnt.

Im weiteren Gang der Handlung kann nun durch den Widerstand der Beatrice keine Entscheidung in Form eines Geständnisses herbeigeführt werden. Vielmehr lässt Beatrice, gleich dem Bericht der Vorlage und den entsprechenden Partieen in Shakespeares "Othello" und Websters "The Duchess of Malfi", weder bekennend noch verneinend die Frage offen und lässt den Richter selbst wählen zwischen Bejahung und Verneinung:

Othello V. 2.:
Jago: Demand me nothing: what you know, you know:
From this time forth I never will speak word.

The Duchess of Malfi V. 2:
F.: Use me well, you were best.
What I have done, I have done: I'll confess nothing.

1) Dyce, p. 49.

The Cenci V. 3:

B.: Which either I have done, or have not done;
Say what ye will. I shall deny no more.
If ye desire it thus, thus let it be,
And so an end of all. Now do your will;
No other pains shall force another word.

Wenn Beatrice auch nicht gestand, wird sie doch für schuldig erklärt, und jede Hoffnung ist nun geschwunden. Giacomo bedauert schmerzlich, durch sein Geständnis „das reine, unschuldige Wesen" geopfert zu haben, und Lucretia bereut, die Martern nicht länger ertragen zu haben. Nur Beatrice mahnt zum Mut und nennt es Schwäche, das Geschehene zu beklagen. Gott habe sie, die Unglücklichen, nur scheinbar verlassen. Sie bittet die von Gram gebrochene Mutter, nun auszuruhen und zu schlafen und will selbst ihr ein Schlummerlied dazu singen.

Zu diesem Schlummerlied wird in ähnlicher Weise übergeleitet, wie in Shakespeares "Othello" zum Weidelied:

Shakespeare.

Desdemona: My mother had a maid, call'd Barbara:
She was in love; and he, she lov'd, prov'd mad;
And did forsake her: she had a song of—willow;
And old thing 't was, but it express'd her fortune,
And she died singing it: that song, to-night,
Will not go from my mind; I have much to do,
But to go hang my head all at one side,
And sing it like poor Barbara.

IV. 3.

Shelley.

Beatrice: Come, I will sing you some low, sleepy tune,
Not cheerful, nor yet sad; some dull old thing.
Some outworn and unused monotony,
Such as our country gossips sing and spin,
Till they almost forget they live: lie down!
So, that will do. Have I forgot the words?
Faith! they are sadder than I thought they were.

V. 3.

Die Quelle des Schlummerliedes selbst ist unverkennbar im Weidelied zu erblicken.

Shakespeare.

Desdemona: The poor soul sat sighing by a sycamore tree;
Sing all a green willow;
Her hand on her bosom, her head on her knee;
Sing willow, willow, willow:
The fresh streams ran by her, and murmer'd her moans;
Sing willow, willow, willow;
Her salt tears fell from her, and soften'd the stones.
. . . . . IV. 3.

Shelley.

Beatrice: False friend, wilt thou smile or weep
When my life is laid asleep?
Little cares for a smile or a tear,
The clay-cold corpse upon the bier!
Farewell, Heigho!
What is this whispers low?
There is a snake in thy smile, my dear;
And bitter poison within thy tear.
. . . . . V. 3

Die Versuche Camillos, den Papst günstig zu stimmen, bleiben erfolglos:

Camillo: The Pope ist stern; not to be moved or bent
He looked as calm as keen as is the engine
Which tortures and which kills, exempt itself
From aught that it inflicts; a marble form . . . .
V. 4.

Von Camillo ist auch an dieser Stelle in der Vorlage nicht die Rede. Dagegen werden einige Advokaten mit eingehender Schilderung ihrer wohlwollenden Tätigkeit erwähnt, zunächst der Advokat Nicolas di Angelis. Dessen Verteidigung machte keinen Eindruck auf den Papst, der erklärte, er wundere sich, dass es in Rom Kinder gebe, die unnatürlich genug sind, ihren Vater zu ermorden, und Advokaten, die

verderbt genug sind, solche Verbrechen zu verteidigen. Shelley nimmt darauf Bezug, wenn er Camillo sagen lässt:

"He frowned, as if to frown had been the trick
Of his machinery, on the advocates
Presenting the defences, which he tore
And threw behind, muttering with hoarse, harsh voice:
"Which among ye defended their old father
Killed in his sleep?" V. 4.

Ferner ist in der Vorlage der Advokat Farrinacci erwähnt, der allein noch den Mut hatte, dem Papste zu entgegnen und ihm erklärte, das Leben der Unschuldigen schützen zu wollen, nicht aber das Verbrechen zu verteidigen. Vielleicht hat Shelley bei der Charakterisierung Camillos diesem Advokaten einige Züge entlehnt.

Der Papst ist in der Dichtung überall, wo auf ihn Bezug genommen wird, ein Prototyp des Starrsinns, der Gefühllosigkeit, der Tyrannei und der Herrschaft. Er ist Tyrann im Grossen, wie Cenci im Kleinen. Es ist unverkennbar, wie Shelley, vornehmlich an dieser Stelle, die Zügel schiessen lässt gegen alle kirchenpolitische Gewalt.

Die Vorlage spricht den Papst zwar nicht frei von den angegebenen Eigenschaften, aber sie fügt zu seinen Gunsten hinzu, dass er sich den Fall sehr zu Herzen nahm, und dass er nach Motiven suchte, die für die Unglücklichen sprechen könnten. Schon

verfügte er darüber, dass die Angeklagten im geheimen verwahrt werden sollten, da kam das unglückliche Ereignis des Muttermordes Paolo de Santa Croces hinzu, welches den Papst bestimmte, den Vollzugsbefehl zu erteilen und somit das Schicksal der Cenci besiegelte. So auch in der Dichtung, doch wird hier die Absicht des Papstes, durch geheime Verwahrung die Angeklagten zu retten, nicht angeführt.

Bernardo will bei Camillos Nachricht noch einmal verzweiflungsvoll versuchen, durch Demut, Unterwerfung und heisses Flehen den Papst umzustimmen, was indes Camillo für völlig aussichtslos hält.

Bei Verkündigung des Urteils bricht Beatrice, die seither so mutvoll und vertrauensvoll gewesen, in bittere Klagen aus. Vorlage: "Beatrice on hearing it broke into a piercing lamentation, and into passionate gesture, exclaiming, "How is it possible, O my God! that I must so suddenly die"?[1]

Bei Shelley ungefähr derselbe Seelenzustand:

"My God! Can it be possible I have
To die so suddenly? So young to go
Under the obscure, cold, rotting, wormy ground!
To be nailed down into a narrow place;
To see no more sweet sunshine; hear no more
Blithe voice of living thing; muse not again
Upon familiar thoughts, sad, yet thus lost —
How fearful! to be nothing! Or to be . . .
What? O, where am I? Let me not go mad!" V. 4.

1) F. poe. II. p. 411.

Vermutlich ist neben der Vorlage eine entsprechende Partie aus Shakespeares "Measure for Measure" oder Euripides' „Iphigenie in Aulis" eine Quelle zur Darstellung dieses tiefen inneren Schmerzes.

Measure for Measure III. 1:

Claudio: "Ay, but to die, and go we know not where;
To lie in cold obstruction, and to rot;
This sensible warm motion to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bathe in fiery floods, or to reside
In thrilling regions of thick-ribbed ice;
To be imprison'd in the viewless winds,
And blown with restless violence round about
The pendent world; or to be worse than worst
Of those that lawless and incertain thoughts
Imaging howling! — 'tis too horrible!"

Euripides' „Iphigenie in Aulis" V. 1225—1240:

„Und warum muss ich sterben, Vater! weil
er kam?
O blick' mich an, dein Auge gib und einen Kuss,
Dass ich doch sterbend dieses Denkmal wenigstens
Von dir empfange, wenn mein Wort nicht mehr dich
rührt!
O Bruder! zwar den Deinen noch ein kleiner Hort,
Mitweinend dennoch bitt' den Vater flehentlich,
Dir deine Schwester nicht zu rauben . . .

. . . . . .

Das Licht zu schau'n ist Sterblichen das Holdseligste,
Nicht ist das drunten. Rasend ist, wer
sich den Tod

Wünscht; besser elend leben, als ein schöner Tod."[1]

Lucretia, sonst schwach und gebrochen, hörte, wie die Vorlage mitteilt, ohne Schrecken das Todesurteil und ermuntert Beatrice zu festem Gottvertrauen. Bei Shelley erwidert Beatrice, die seither, in Übereinstimmung mit der Vorlage, als gottvertrauendes Mädchen dargestellt ist, mit eisiger Empfindung und religiöser Gleichgültigkeit auf die mütterliche Ermahnung:

"And yet, I know not why, your words strike chill;
How tedious, false and cold seem all things. I
Have met with much injustice in this world;
No difference has been made by God or man;
Or any power moulding my wretched lot,
'Twixt good or evil, as regarded me.
I am cut off from the only world I know,
From light, and life, and love, in youth's sweet prime.
You do well telling me to trust in God,
I hope I do trust in him. In whom else
Can any trust? And yet my heart is cold." V. 4.

Es ist darin zunächst Shelleys Widerwille gegen das Dogma ausgedrückt, im Hinblick auf die Worte: "How tedious, false and cold seem all things," ein Absagen von der theistischen und eine leichte Färbung pantheistischer,

1) Griechische Dichter in neuen metrischen Übersetzungen herausgeg. v. G. L. F. Tafel; C. N. Osiander u. G. Schwab. Stuttg. 1837. Bd. 11.

beziehungsweise atheistischer Weltanschauung angedeutet, endlich im Hinblick auf den Begriff der „einzigen Welt“ ein Weiterleben nach dem Tode bestritten. Diese Skepsis drücken ausserdem folgende Worte unzweideutig aus:

"And rock me to the sleep from which none wake."
V. 4.

"Who ever yet returned
To teach the laws of death's untrodden realm?
Unjust perhaps as those which drive us now,
O, wither, wither?" V. 4.

Das zweifelhafte „wohin“ erinnert an Websters "The White Devil":

Vittoria: My soul, like to a ship in a black storm
Is driven, I know not whither.[1]

Die Vorlage stellt Beatrice auch am Schlusse als gläubige Christin dar, vertrauend auf Gott, den Heiland und die Erlösung. Ihre Gebete bestätigen es: "Most beloved Jesus, who, relinquishing the divinity, becamest a man . . . . "[2]

Noch einmal gibt Beatrice ihrer Erbitterung und Entrüstung gegen die harten, kalten, scheinheiligen Menschen, also den Papst und seine Regierung, Ausdruck. Diese seien weniger mitleidig als Pest, Tod, Erdbeben, Sturm, Blitz und Meer.

Noch einmal wird das innige Band zwischen Mutter, Schwester und Bruder in edler, schöner Sprache dargestellt. Bernardo kann es nicht fassen, Beatrice,

1) Dyce, p. 50.
2) F. poe. II. p. 414.

„die alles verschönte, das Licht des Lebens, den Spiegel der reinsten Unschuld," und die Mutter, die gegen alle so liebevoll war, tod zu sehen. Beatrice ermahnt den Bruder, in Tränen und Geduld sein Geschick zu ertragen und ihr treu bleiben in der Liebe und im Glauben, dass sie stets heilig, rein und fleckenlos gelebt habe, wenn auch böse Zungen sie verleumden wollten.

Vor der Vollstreckung legten Lucretia und Beatrice schwarze Kleider an, sich gegenseitig dabei unterstützend: "When these dresses came, Beatrice rose, and, turning to Lucretia — "Mother," said she, "the hour of our departure is drawing near, let us dress therefore in these clothes, and let us mutually aid one another in this last office." [1] Shelley kleidet diesen Gedanken der Vorlage in die schlichten, leidenschaftslosen Schlussverse:

"Here, Mother, tie
My girdle for me, and bind up this hair
In any simple knot; aye, that does well.
And yours I see is coming down. How often
Have we done this for one another; now
We shall not do it any more. My Lord,
We are quite ready. Well, 'tis very well." V. 4.

1) F. poe. II. p. 411/2.

Ich gestatte mir, Herrn Prof. Dr. Lindner zu Rostock für sein Entgegenkommen und das für meine Arbeit bewiesene Interesse besten Dank auszudrücken. Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Wetz zu Freiburg (früher zu Giessen) für freundliche Mitteilungen, schliesslich den Verwaltungen der kaiserl. Landes- und Universitätsbibliothek zu Strassburg, der Grossherzogl. Universitätsbibliothek zu Giessen und der kgl. Bibliothek zu Berlin für die Überlassung des erforderlichen Materials.

W. Wagner.